

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA



DEL DESEO AL CLÍMAX  
REPRESIÓN Y EXPRESIÓN DE LA TEMÁTICA DE SEXUALIDAD Y SUICIDIO  
EN LA LITERATURA FEMENINA ANGLONORTEAMERICANA DE LOS  
SIGLOS XIX Y XX

TESIS DOCTORAL DE:  
**FRANCISCO JOSÉ CORTÉS VIECO**

DIRIGIDA POR:  
**ISABEL DURÁN GIMÉNEZ-RICO**

Madrid, 2013

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Doctorado en Estudios Literarios**



**DEL DESEO AL CLÍMAX: REPRESIÓN Y EXPRESIÓN DE  
LA TEMÁTICA DE SEXUALIDAD Y SUICIDIO EN LA  
LITERATURA FEMENINA ANGLONORTEAMERICANA  
DE LOS SIGLOS XIX Y XX**

**TESIS DOCTORAL** presentada por

**Francisco José Cortés Vieco**

**Bajo la Dirección de la Doctora**

**Isabel Durán Giménez-Rico**

**Madrid, 2013**



*A mi madre y a José J.*



## **AGRADECIMIENTOS**

Muchas gracias a Isabel Durán Giménez-Rico por enseñarme a cortejar, amar y poseer esta tesis doctoral sin pudor ni miedo a que fuera mía ni a suscitar rechazo externo. Tu energía desbordante, seguridad y entusiasmo han sido contagiosos, pero sobre todo he descubierto que tu carisma, humildad y generosidad son los atributos que sólo coronan a ilustres académic@s.

Muchas gracias a mis amigos, profesores y colegas de las siguientes universidades: UNED, Oxford –Exeter College–, Complutense y Autónoma de Madrid. Algunos de ellos son únicamente espectros desconocidos, sin nombre pero con influjo; otros han sido desdibujados por mi memoria deficitaria; mientras que la mayoría son espíritus afines que me han ayudado desde la distancia. Dispersos entre Carolina del Norte a Cachemira, la mayor concentración geográfica se localizaría en Francia, Holanda, Inglaterra y España. De entre todos, destacaría a Carmen Méndez, modelo de inagotable inspiración como persona, docente y gestora.

Muchas gracias a mi familia y compañeros de trabajo por soportar mis ausencias, mal humor y mi disciplina draconiana durante estos últimos años. Ellos son los damnificados de mis titánicos esfuerzos por compatibilizar tantos viajes, obligaciones, privaciones e ilusiones.

Muchas gracias a José Julián Bayle por resistir con el estoicismo y la paciencia del santo Job las inclemencias de mis cuatro estaciones emocionales –euforia, ensimismamiento, histerismo y parálisis– durante este largo proceso introspectivo. Frente a mi gran enemiga, la informática, sólo tú has logrado que mis impacientes dedos no fueran armas de destrucción masiva. Pero lo primordial que deseo transmitirte aquí, pertenece a otro lenguaje: el nuestro.

Muchas gracias a Evelia por tu constante silencio para no perturbar mi concentración, tu abnegado trabajo en la sombra para facilitar mi rutina cotidiana y el amor incondicional que nunca sabemos agradecer a las madres como sólo ellas se merecen. Es un orgullo parecerme a ti deteriorando mi pobre vista con la lectura. Desde ahora que las cataratas de tus ojos son más caudalosas en el invierno de tu vida, pasaré más tiempo a tu lado para recitarte poemas.

Muchas gracias a la pléyade de escritoras anglonorteamericanas invocadas en esta tesis doctoral, desde Jane Austen hasta Anne Sexton. Igualmente, les ruego que me perdonen por haber desvelado, deformado o malinterpretado sus confidencias y secretos más íntimos. He vivido un platónico y apasionado romance con todas, aunque haya sido fiel a una de ellas.

Muchas gracias a la literatura por convertirse en mi jardín de las delicias con virtudes de autoconocimiento, evasión, delectación y bálsamo desde mi retorno de París en 2006.



*Electric flesh-arrows... traversing the body.*

*A rainbow of color strikes the eyelids.*

*A foam of music falls over the ears.*

*It is the gong of the orgasm.*

**ANNAÏS NIN**

*I never see the prettiest thing-*

*A cherry bough gone white with Spring-*

*But what I think, "How gay 'twould be*

*To hang me from a flowering tree.*

**DOROTHY PARKER**





# **ÍNDICE**

<b>PRÓLOGO</b>	<b>- 1 -</b>
----------------	--------------

<b>SECCIÓN I: ANDROGÉNESIS – MUJER, SEXO Y MUERTE: LAS TRES (DES)GRACIAS DEL PATRIARCADO</b>	<b>- 9 -</b>
--	--------------

1. Casuística de la mujer victoriana bajo paradigmas prerrafaelitas	- 18 -
2. George Eliot: Némesis sobre las aguas del Realismo	- 46 -

<b>SECCIÓN II: PATOGÉNESIS – LAS VÍRGENES SUICIDAS DEL SIGLO XIX</b>	<b>- 67 -</b>
--	---------------

3. Etiología en Jane Austen: de la pulsión adolescente a la vejez prematura	- 75 -
4. Anorexia y suicidio: sintomatología del trauma en las hermanas Brontë	- 105 -
5. Christina Rossetti: virginidad sáfica vs. sudario de promesa Viril diferida	- 137 -
6. Poli-/ Trans- sexualidad y la erótica del tercer deseo en Emily Dickinson	- 167 -

<b>SECCIÓN III: MITOGÉNESIS – LA MUJER FINISECULAR BAJO EL SÍNDROME DE EMMA BOVARY, ANA KARENINA Y HEROÍNAS IBSENIANAS</b>	<b>- 197 -</b>
--	----------------

7. Falso positivo y verdadero positivo: azar y certeza en Edith Wharton	- 207 -
8. Kate Chopin: de la emergencia erógena al hundimiento epifánico	- 235 -

<b>SECCIÓN IV: CITOGÉNESIS –PUNTOS CARDINALES DENTRO DEL CALEIDOSCOPIO FEMENINO DEL SIGLO XX</b>	<b>- 263 -</b>
--	----------------

9. Virginia Woolf: la otra edad de la mujer y el desdoblamiento andrógino	- 275 -
10. La cuadratura de Jean Rhys: prostitución, masoquismo, alcohol y cárcel	- 305 -
11. Doris Lessing: para-cultura del sexo y contra-cultura del suicidio	- 335 -
12. La mujer moderna de Muriel Spark: ¿piloto o bomba de relojería?	- 365 -
13. El subrepticio aprendizaje anatómico-forense de Maxine Hong Kingston	- 385 -
14. Coito <i>interruptus</i> y profilaxis sororal: preservación en Susanna Kaysen	- 405 -

<b>SECCIÓN V: APOPTOSIS – LA ORGÍA DE LA MUERTE</b>	<b>- 423 -</b>
---	----------------

15. El periodo de Sylvia Plath: del laboratorio narrativo al empirismo lírico	- 431 -
16. El cuerpo de Anne Sexton: parada cardiorrespiratoria-ritmos biológicos	- 465 -

<b>EPÍLOGO</b>	<b>- 497 -</b>
----------------	----------------

<b>FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y PICTOGRÁFICAS</b>	<b>- 507 -</b>
---	----------------



## PRÓLOGO

The experience of the artist is so unbelievably close to the sexual, both in its pain and in its pleasure, that they are really only different manifestations of the same longing and of the same fulfilment.

RAINER MARIA RILKE

Un geste comme celui-ci (le suicide) se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre d'art. L'homme lui-même l'ignore.

ALBERT CAMUS

En virtud de su doble trasfondo instintivo y filosófico, o pese a su carácter normativo como infracción y veto, la problemática existencial del individuo en torno a la sexualidad y al suicidio es germen de reflexión, inspiración y expresión para el creador –hombre o mujer–, subyacente incluso en represivas y puritanas manifestaciones estéticas. Mientras que para Rilke el primer tema, que sintetiza placer y dolor, se confunde con el clímax experimental del artista, Camus crea una poderosa analogía entre la muerte voluntaria y la genialidad de la composición artística que se gestan a fuego lento en las entrañas del autor desde la oscuridad.

A lo largo de esta tesis doctoral exploraremos la irrupción, evolución y consolidación de la temática de la sexualidad y el suicidio en la prosa y la poesía de los siglos XIX y XX. Ambos conceptos se definen como intrincados fenómenos transcendentales compuestos por factores biológicos, socioculturales y psicológicos que no sólo afectan al cuerpo y la mente del ser humano en su experiencia vital y en su interacción con la muerte, sino que también se entienden como recurrentes actos comunicativos y cognitivos que pueden ser estilizables, narrables y escenificables gracias a la literatura. No obstante, la ortodoxia religiosa judeo-cristiana y la ideología patriarcal en vigor en Occidente en el período histórico estudiado han determinado su estigmatización como tabúes y su enterramiento como materias asociadas a la inclinación animal en el hombre –en el caso de la sexualidad– y a la enajenación mental –en el de la muerte voluntaria–, en las esferas pública y privada. La sobredosis de nebulosidad, irracionalidad y malignidad, vinculada también tradicionalmente a ambas cuestiones, no ha desvirtuado, en cambio, su potencialidad como recursos narrativos y líricos en manos de

artistas. De hecho, la literatura ha abordado a lo largo del tiempo aspectos relativos al placer corporal, exaltando o condenando su componente erótico, además de recoger aproximaciones relativas al suicidio, vertidas desde las civilizaciones antiguas hasta hoy en día por Platón, los estoicos griegos, San Agustín, Shakespeare, John Donne, Goethe o David Hume, en otros.

El escritor, que mimetiza la realidad y/o se deja llevar por su fantasía creativa en sus obras utilizando la temática y retórica de la sexualidad y el suicidio, construirá una fidedigna crónica de la ideología hegemónica y/o de otra sumergida de la época a la que pertenece. Pero ambos fenómenos, como constructos sociales interactivos reflejados en discursos científicos, filosóficos, eclesiásticos, políticos, ideológicos y estéticos de cada momento histórico, han evolucionado drásticamente en los dos últimos siglos. Este trabajo iniciará su recorrido en la hipótesis de que estas problemáticas han sido polarizadas en dos vertientes determinadas, tanto cuando hombre y/o mujer se configuran como sujeto como cuando son objeto del acto literario: una masculina, empoderizada y exhibida, en oposición a otra femenina, derrotada y ocultada. Al nacer en el seno de la cultura androcentrista, la mujer es relegada de facto a esta posición subordinada sintáctica, artística, fisiológica y mentalmente, pero llegará a ser “autora material” de su propia escritura de emancipación sexual y suicida, posicionándose a sí misma y a sus personajes femeninos como beneficiarias o como víctimas de los hechos consumados.

Por consiguiente, al constituirse estas dos materias en las artes y las letras como antitéticas cuestiones de género, no por especificidades biológicas o psíquicas entre hombre y mujer, sino por imperativos sociales del patriarcado, conviene realizar su análisis en narrativa y poesía de forma individualizada: la visión del escritor o la de la escritora. Con este estudio emprendemos la búsqueda de voces genuinamente femeninas en el tratamiento de la temática de la sexualidad y el suicidio que, desde su embrionaria enunciación en el siglo XIX, han ido independizándose de constricciones psiquiátricas, sociales, teológicas e ideológicas en favor de la fluidez de los dos fenómenos objeto de observación en esta tesis para una libre creación

literaria, sin obviar la intensa interrelación entre ellos. La elección de una visión femenina obedece a dos convicciones. Por un lado, la forzada dilación histórica padecida por escritoras anglonorteamericanas a la hora de comenzar a manejar tramas narrativas y tropos derivados de estos dos temas en sintonía con su antológico ostracismo en las letras. Y por otro, el influjo potente de la tradición literaria androcentrista, estereotipada y misógina, arraigada en la cultura occidental, trazando un deforme ideal estético de la mujer para la autocomplacencia masculina, el cual no sólo preside el arte canónico regentado por hombres, sino que también afecta a las autoras en su iniciación a la escritura y su vidriosa ideación de voces o personajes femeninos marcados por profundos sentimientos de inferioridad, ininteligibilidad y alteridad.

La literatura ha retratado la vida sexual y la muerte voluntaria del hombre; en muchos casos como heroicas, ejemplarizantes e imitables; y en otros, al menos, bajo la comprensión e indulgencia cuando la interferencia religiosa no ha sido un obstáculo insalvable. En cambio, cuando estas mismas experiencias intrínsecas al ser humano son experimentadas por mujeres, han simbolizado rendición, pecado, envilecimiento e ignominia, exigiendo represalias y penitencia en numerosas ocasiones. Por lo tanto, aspiramos a focalizar nuestro estudio en el devenir y el desarrollo artístico alcanzada por novelistas y poetisas anglonorteamericanas de los siglos XIX y XX para desvincularse, primero, de los constituyentes de prohibición y de infracción conectados universalmente a ambas cuestiones de forma colegiada con el autor varón; y segundo, ya en solitario, de la carga genética, social y psicológica asociada a la sexualidad y a la negación del instinto de conservación, que es impuesta a la escritora por la cultura androcentrista. Mediante el corpus literario elegido investigaremos el progreso, por un lado, desde la ablación simbólica de los atributos “genitales” femeninos y la represión de sus deseos corporales, perpetuadas en las letras en Occidente, hasta la franca y plena expresión textual de una sexualidad inscrita al placer, trauma y dolor. Por otro, partiremos del “fraude” masculino en torno a la alta prevalencia de la muerte voluntaria en la mujer del siglo XIX,

embellecida estéticamente y eje fundacional de numerosas obras artísticas, así como de las alternativas de escritoras de esta época para manifestar deseos de desaparición, velada pero ardientemente, hacia una polifonía de estrategias suicidas de autoafirmación y de escape, determinación y vulnerabilidad. Rastreadremos la interdependencia entre la experiencia vital de la creadora y su intención narrativa de sugerir, desnudar o maquillar ideas oriundas de las materias exploradas. Más allá de su calidad de tropos sobre el origen, gozo y fin de la vida, la sexualidad y el suicidio son vasos comunicantes con las (auto)biografías de las autoras estudiadas, tanto en aquellas que recurren a funciones sociales, confesionales y reivindicativas de una escritura asignada a un tiempo histórico determinado, como en otras que se evaden del mismo mediante la fantasía o que exaltan la autonomía atemporal del arte. En ambos casos, la literatura de mujeres, que indaga en la problemática de estos dos fenómenos “socio-psico-físicos”, se posicionaría como acto terapéutico o catárquico que beneficia, en particular, a estas artistas íntimamente, pero que también trasciende hacia el rasgo colectivo inmanente a la literatura contribuyendo, de forma general, a la normalización de las relaciones entre ambos sexos y al respeto a las decisiones del individuo, incluso aquellas marginadas e insoslayables.

Abordaremos la cuestión de la sexualidad<sup>1</sup> en su dimensión más amplia que penetra en cualquier aspecto de la existencia del ser humano. Por tanto, no nos limitaremos a explorar la represión, sublimación y expresión del placer genital o coital –obsesión del psicoanálisis–, disfrutado por la mujer a través de su cuerpo, sino que diversificaremos al incorporar al concepto de “sexo” la actividad mental vinculada a sensaciones orgánicas, así como toda condición fisiológica, afectiva y comportamental que participa en la construcción de la identidad femenina; y que, en aflicción, derivan en disfunción, parafilia o (auto)destrucción. En relación con las obras literarias estudiadas, delimitaremos el análisis de la sexualidad a un

---

<sup>1</sup> Según Michel Foucault, el vocablo sexualidad nace en el siglo XIX vinculado al desarrollo de diversos campos del conocimiento y normas sancionadas por instituciones médicas, pedagógicas, religiosas y judiciales sobre la conducta, obligaciones, placeres, sentimientos, sensaciones y sueños del individuo (1984a, 3-4).

aspecto concreto de la misma que se refleja en la ficción y poesía de las autoras escogidas, tales como la adolescencia, anorexia nerviosa, virginidad, homosexualidad, masoquismo, promiscuidad, prostitución, autoerotismo, menopausia, matrimonio, adulterio, interacción con la sociedad o los ritmos biológicos del cuerpo femenino. El puritanismo moderno, que impuso a la sexualidad un triple edicto de no existencia, silencio y prohibición, ha retrocedido en los últimos dos siglos, pero el progreso alcanzado no permite afirmar que haya desaparecido en la actualidad<sup>2</sup> (Foucault, 1976, 4-5). Esta intransigencia patriarcal y eclesiástica se radicaliza en lo relativo a la mujer, más aún respecto al veto contra el reflejo de la sexualidad en la escritura femenina que, no obstante, evolucionará desde preceptos de privacidad, renuncia, repulsa y pasividad decimonónica, hacia una anarquía con iniciativa, indulgencia, exhibicionismo y libre apropiación de la identidad sexual por la escritora contemporánea y sus voces estéticas.

Desde la fantasía furtiva, la reflexión y la planificación hasta la narración de su fallida o triunfal ejecución en primera o tercera persona, la literatura vela y desvela la noción de suicidio<sup>3</sup> como enigmático e incognoscible fenómeno humano latente en el subconsciente, así como accesible para el individuo y su escritura, aunque siempre ligado a la naturaleza física y mental del hombre, además de a su interacción con el prójimo y la sociedad. La incidencia de la muerte voluntaria en el ser humano entraña la confesión de su divorcio con su trayectoria terrenal bajo la desoladora certeza de que no existe razón alguna para continuar viviendo/ sufriendo. En las letras, esta determinación supone una resolución inequívoca y definitiva de un argumento. Inclusive, Bataille revela que el suicidio se prepara en el arte como largo destino íntimo que es susceptible de proporcionarnos una “imaginación de la muerte” (96). Pretendemos partir de la excesiva escenificación masculina del suicidio de la mujer, buscando alternativas a la negación de la vida por parte de escritoras anglonorteamericanas, quienes

---

<sup>2</sup> Para mayor fluidez del discurso, optaremos por traducir al castellano todas las citas procedentes de fuentes secundarias. No obstante, aquéllas que pertenezcan a fuentes primarias permanecerán en su idioma original.

<sup>3</sup> Fundador de la ciencia de la suicidología, Edwin S. Shneidman define el suicidio como “drama en la mente derivado del dolor psicológico por emociones negativas” (200) persiguiendo el cese del mismo.



cubrirán “el cuerpo del delito” y expresarán su punto de vista idiosincrático desde el extremo de defunción social, fervor religioso, autoprotección frente al hombre y al trastorno psíquico en el siglo XIX, hasta un confín contemporáneo nutrido por tácticas de guerrilla, confesión, ironía, desdramatización, desmitificación, violencia, llamada de auxilio o grito a la vida, y aún de victimización. La problemática del suicidio en este trabajo comprenderá desde la opresión de este deseo inconsciente y su confusa ideación incipiente, pasando por tentativas frustradas, dolorosos traumas y estados psicológicos desestabilizantes como plausibles desencadenantes de drásticas resoluciones, hasta “la orgía” de la consumación de la muerte voluntaria.

Bajo una deliberada claustrofobia formal y ritmo *in crescendo*, desde la insinuación y oblicuidad hasta la desnudez y la frontalidad, engarzaremos las temática de la sexualidad y el suicidio en la producción artística de todas las autoras elegidas, estableciendo una relación sintomática, transversal, de causa-efecto, prognosis, convergencia o divergencia entre ambas. Esta tesis doctoral constará de cinco secciones con sus respectivos capítulos. Al ser estos dos fenómenos triádicos intrincados por sus dimensiones sociológicas, psicológicas y fisiológicas, la literatura materializaría las dos primeras con mayor destreza que su tercer vértice biológico. Por ello, realzaremos esta última faceta orgánica como arquitectura estructural que engendra, vertebra y cohesiona este trabajo mediante vocablos médico-científicos aplicados al análisis crítico para denominar cada una de sus cinco partes –androgénesis, patogénesis, mitogénesis, citogénesis y apoptosis–, cuyos significados se irán desvelando. Al inicio de cada capítulo, enumeraremos las obras de cada escritora que constituirán las fuentes primarias. Escogeremos novelas o poemas que aborden una o las dos temáticas, pero ambas serán siempre objeto de estudio en todas las autoras elegidas. Expondremos el progreso cronológico de las cuestiones de sexualidad y suicidio hermanadas y demarcadas en un universo literario femenino definido espacio-temporalmente. Primero, crearemos un “cuerpo teórico” de partida, compuesto por la usurpación masculina –estética e ideológica– de la problemática asociada a estas dos materias

a través de su recreación fetichista y del uso del imaginario patriarcal para retratar a la mujer bajo el binomio de erotismo y de muerte, ejemplificado por las pinceladas de los paradigmas femeninos de los artistas prerrafaelitas y su reproducción en la tradición literaria hasta la época victoriana. Desde la cuestionable confabulación de George Eliot con este canon masculino, indagaremos en la sublimación de impulsos sexuales y de muerte voluntaria en cinco escritoras del siglo XIX de Inglaterra y Estados Unidos, que denominamos “vírgenes suicidas”—Jane Austen, las hermanas Brontë, Christina Rossetti y Emily Dickinson—, así como en sus estratagemas narrativas y líricas para oprimir o articular sus deseos vitales y mortales.

En tránsito hacia el siglo XX y siguiendo la estela de literatos como Gustave Flaubert, León Tolstói o Henrik Ibsen, recurriremos a pioneras tentativas estadounidenses hacia la apropiación femenina de las temáticas de sexualidad y de suicidio gracias a Edith Wharton y Kate Chopin, bajo el marco de la ambivalente y convulsa atmósfera intelectual finisecular, así como la amenaza de la llamada “*New Woman*”. Posteriormente, asistiremos a la apoteosis de autoexpresión, así como al clímax de placer sexual y de juego con la muerte que culminaría en la literatura anglonorteamericana del siglo XX: la caleidoscópica fragmentación estética y polifonía femenina con las que la mujer moderna se posiciona hacia su emancipación sexual y su autodeterminación suicida. Desnuda de cualquier halo romántico y pretérita belleza de “la mártir”, la artista se enfrentará a espinosas cuestiones relativas a su soma y psique, todavía en conflicto con la ideología reinante, el yugo de la sociedad, el hombre, patologías mentales, el aislamiento, la huella del pasado y de la tradición. Partiendo de analogías con la pintura de Frida Kahlo y la fotografía de Diane Arbus, exploraremos el encantamiento modernista en la temática de la sexualidad y muerte voluntaria —Virginia Woolf y Jean Rhys—, pasando por un crisol heterogéneo e iconoclasta de alternativas literarias híbridas, feministas, reivindicativas, autobiográficas y posmodernas de la escritura femenina desde los años cincuenta del siglo XX en Reino Unido y Estados Unidos —Doris Lessing, Muriel Spark, Maxine Hong Kingston y

Susanna Kaysen –, hasta alcanzarse el cenit de protagonismo y confluencia con Sylvia Plath y Anne Sexton. En estas dos últimas, convergerían vida y obra, confundiéndose construcción y destrucción, afirmación y negación por la presencia de sexualidad y muerte en ambas esferas.

Enfatizaremos la intertextualidad entre los motivos narrativos y líricos de la literatura femenina de los últimos siglos –aún controvertidos y tabúes–, y un entramado transversal de dogmas científicos, sociales, ideológicos y artísticos que alimentan o desnutren su escritura. En cada capítulo también aludiremos a escritoras británicas, estadounidenses o de otros países mediante reveladores epígrafes de semejanza, empatía, diálogo o enfrentamiento con las obras de las autoras escogidas en esta tesis doctoral. Las fuentes secundarias no procederán con exclusividad de enfoques monolíticos de la teoría y la crítica literaria que excluyan a otros, aunque sí destacará el manejo de aproximaciones feministas de corte anglonorteamericano y francés. Además, acudiremos a diversas disciplinas: los estudios del trauma, la sociología, la psicología o la suicidología para abordar estos dos fenómenos desde ópticas complementarias.

Dilucidaremos con nuestra conclusión que la literatura, incansable en su inmersión en el discurso ideológico de la historia, ha demonizado la sexualidad anexionándola al cuerpo de la mujer y ha erotizado su muerte voluntaria bañada por las aguas. La colisión de la visión femenina al irrumpir pioneras autoras anglonorteamericanas en el siglo XIX, provocará que la articulación de estas dos temáticas al unísono en las letras se desprenda paulatinamente de imágenes y tropos masculinos de la mujer –paralizantes y misóginos– sin que se desvanezcan como sustrato estético. Con plenas facultades y derechos, escritoras y poetisas del siglo XX articularán su soberanía artística –desde el conflicto, el debate, la desmitificación, la violencia o la reconciliación– al construir su propia identidad como mujer y al ser propietarias, en sus vidas y obras, de su emancipación sexual y de su autodeterminación autodestructiva, pese a condicionantes de un convulso entorno sociocultural, aunque gracias al potencial narrativo de su experiencia íntima: desgarradora, alucinógena, fragmentada, iracunda o masoquista.

**SECCIÓN I: ANDROGÉNESIS –  
MUJER, SEXO Y MUERTE: LAS TRES  
(DES)GRACIAS DEL PATRIARCADO**



The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world– and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.

EDGAR ALLAN POE

Toute femme est amère comme le fiel; mais elle a deux bonnes heures, l'une au lit, l'autre à sa mort.

PROSPER MÉRIMÉE

Mientras que en 1846, conjugando amor y tragedia, Edgar A. Poe asciende de la mano de su hermosa amada, convertida en obra poética, al olimpo de la perfección lírica, Mérimée desciende al lecho femenino para disfrutar de la consumación sexual y al infierno para contemplar, con alivio, la consumición mortal de la mujer. Idolatrada o defenestrada en el siglo XIX, pero siempre arrastrando una sobredosis de violencia, incompreensión y silencio, su cuerpo y alma se asocian a la muerte. Esta simplificación retórica del patriarcado se traducirá no sólo en dogmas que rigen la esfera pública y privada de la mujer, sino también en literatura y arte bajo el principio estético de la androgénesis<sup>1</sup>, entendida como toda creación de vida artística masculina exenta de cromosomas femeninos. Por lo tanto, el suicidio de la doncella, hermanado a transgresión sexual, locura y pecado, emergerá como plausible escapatoria.

Mujer, muerte y sexualidad, ejes fundacionales para el hombre al aportarle felicidad y sufrimiento por igual, se nutren unos a otros en retroalimentación hacia su conceptualización conjunta, obstaculizando la interpretación de los tres por separado y ajena a esta arquitectura androcentrista asimilada: “no nacemos mujer sino que nos convertimos en ella”, siendo lo femenino “producto intermedio entre lo masculino y lo castrado elaborado por la civilización (De Beauvoir, 1949b, 13). La motivación creadora de autores como Mérimée o Poe es sólo un tentáculo en el arte de la ancestral misoginia patriarcal basada en la soberanía masculina, cuya imperante visión ontológica de la mujer como construcción social –no biológica ni psíquica–, preserva su fuerte enraizamiento en el siglo XIX. Esta explicación hegemónica del hombre

---

<sup>1</sup> Androgénesis, término biológico que se refiere al desarrollo embrionario sólo a través de cromosomas masculinos –no femeninos–, titula esta sección al posibilitar una extensión literaria desde su significado científico para evocar el origen de creación artística, eminentemente alumbrada por hombres y sus credos.

respecto a la otra mitad de la población del planeta y conforme a su asertiva posición de único todopoderoso Yo masculino, coacciona a adscribir a la mujer por oposición como “la Otra” – negativa, inferior y hasta infrahumana–, no con el fin de indagar en la naturaleza femenina, sino de reafirmar las cualidades positivas del hombre. A lo largo de la historia, legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores y sabios han insistido en demostrar que la subordinación de la mujer es sancionada por el cielo para ser disfrutada por ellos en la tierra (1949a, 25). Como consecuencia, ésta ha padecido la ablación de su Yo intrínseco –basado en su especificidad fisiológica–, la mediación de su voz por ecos masculinos –incluso en la literatura–, así como la imposibilidad de conceptualizar y describir su propia subjetividad para, en cambio, recibir una definición socialmente impuesta que la convierte de facto en propiedad privada de uno o varios hombres monopolistas. De hecho, al fijar y legislar el patriarcado la categorización inmanente de la Otra, esta noción no permite ni fragmentación ni escape hacia la diáspora en busca de la identidad individualizada de cada miembro femenino que compondría esta unidad conceptual, sino que debe construirse bajo dos paradigmas antagónicos que se ampliarán más adelante mediante modelos artísticos y literarios: el alma de la mujer idealizada y prefabricada que complace la versión satisfactoria de feminidad creada por dogmas masculinos, frente a su cuerpo en rebelión y dueño de su sexualidad que encarna a otra proscrita. Dentro de semejante universo androcentrista donde nace esta polaridad determinista, existe este único significante –la Otra–, aunque asediado por una trayectoria histórica de polisemia al definir al género femenino bajo un juego de amor y odio, romanticismo y misoginia, deseo y repulsa, miedo y fascinación. Estas particularidades caracterológicas de lo femenino, construidas por el hombre y la curiosidad innata del artista, crean un nutrido lenguaje estético que posibilita que la mujer sea la materia de creación artística *par excellence* bajo la premisa de la androgénesis estética.

Determinado por el poderoso sustrato maniqueísta del cristianismo, el sexo se define, aún hasta nuestros días, como femenino y nocivo, difundiendo así una visión miope de la

realidad tangible de la mujer. Fundamentado en que la carne está maldita, ella se presenta ante el hombre como terrible tentación del diablo (De Beauvoir, 1949a, 149). Además, se asocia a lo femenino el sentimiento de culpa causado por la actividad coital, siendo la vinculación entre mujer y sexo tan potente que se consolidará como patrón primordial del pensamiento patriarcal (Millett, 54). Incluso, la dominación sexual en la que el hombre actúa desde una posición de superioridad y actividad, frente a su compañera en forzada sumisión y pasividad, es una clara manifestación de poder y opresión al servicio de la ideología androcentrista. En ella, los actores implicados, el Yo y la Otra, se diferencian asumiendo roles predeterminados y antitéticos: él es sujeto, emisor, propietario y lanza, mientras que ella es cosa, receptora, propiedad y cáliz. Este hecho explica que, mientras que la autoridad masculina transfigura a la mujer en objeto erótico, no se le ha permitido a ella disfrutar de su sexualidad que, salvo por su anexión cultural a la procreación y la maternidad, se definirá como castigo, vergüenza y sufrimiento (119) hasta su paulatina emancipación en el siglo XX. Asimismo, la tradición concibe que el placer femenino derivado del coito es, biológica y socialmente, imposible. Por ejemplo, el Dr. William Acton en el siglo XIX afirma: “por regla general, una mujer raramente desea una gratificación sexual para ella misma, sino que se somete a su marido fundamentalmente para suministrarle placer, ya que, si no fuera por su deseo de ser madre, preferiría verse liberada de sus atenciones amorosas” (citado en Ingham, 56). En consonancia, sociedades patriarcales han denominado “impuras” funciones sexuales de la mujer, como la menstruación, llegando a categorizar los genitales femeninos como “mutilación o herida que sangra y que produce repulsa”, o incluso como castradora “*vagina dentata*” (Millett, 47). La anatomía femenina ha desatado así un terror obsesivo en el hombre, quien llega a temer su proximidad al constituir una amenaza letal para su supervivencia. Entre muchas metáforas, escogemos la de *pit*<sup>2</sup> de *Titus Andronicus* de William Shakespeare, al ser este dramaturgo

---

<sup>2</sup> *The pit* puede ser traducido como hoyo, foso, pozo e incluso mina, con evidentes connotaciones genitales.



crucial para la construcción de la identidad literaria anglosajona. Dicho hoyo descrito por Quintus en los siguientes versos, es “la imagen de la vagina violada” de Lavinia (Willbern, 170), mártir de esta tragedia romana, al utilizarse términos como “útero hinchado” o “receptáculo devorador” al nombrar a este enclave peligroso, aunque agredido e indefenso:

What, art thou fallen? What subtle hole is this,  
Whose mouth is covered wit rude-growing briers  
Upon whose leaves are drops of new-shed blood  
As fresh as morning dew distilled on flowers?  
A very fatal place it seems to me.  
Speak brother, hast thou hurt thee with the fall? (II. ii. 198-203).

Saltando hacia la época victoriana<sup>3</sup>, la sexualidad femenina se transforma en erotismo al servicio del creador y del observador, mientras que el cuerpo de la mujer bella se exalta, social y estéticamente, en el esplendor de su juventud, pero será susceptible de verse tentado por la muerte voluntaria. Por un lado, al abandonarse a la voluptuosidad para satisfacer sus instintos carnales. Y por otro, si la actividad sexual iniciada es contraria a sus deseos, ella será una víctima proclive a la autodestrucción, en vez de pareja de derecho que comparte juegos amorios. Acercándonos a la problemática de nuestro estudio, Bataille no sólo reduce el erotismo al deseo de placer genital, ajeno a la reproducción de la especie, sino que entreteje sexo con muerte como prohibiciones para el individuo, sujeto a normas y restricciones (53).

Más allá de poderosos prejuicios sexuales perpetuados durante tres milenios desde la erradicación de civilizaciones matriarcales, la sociedad victoriana, envejecida y decadente, favorece la propagación de ideas funestas y el recuerdo del ansia de muerte del hombre desde tiempos inmemoriales. Aunque hasta la actualidad ha sobrevivido la falacia de que la muerte voluntaria es un fenómeno femenino (Coon, 473), las estadísticas europeas del siglo XIX ofrecidas por el sociólogo francés Émile Durkheim en su obra *Le Suicide* confirman que es “una manifestación esencialmente masculina porque, por cada cuatro hombres, sólo una mujer

---

<sup>3</sup> Victoria I fue la reina de Inglaterra y emperatriz de la India que gobernó entre 1837 a 1901. Este período histórico suele denominarse como “era victoriana” en diferentes ámbitos, y por tanto, utilizaremos el término “victoriano” en este trabajo para referirnos a cuestiones, cualidades y personas de esta época y a su literatura.

acaba con su vida”, pese a tener ella una tendencia natural a la locura que él no tiene (38-39). No obstante, gracias a la confabulación del arte y la literatura en contra de la mujer desde el medievo, el suicidio se entiende y regula en una exégesis femenina y sexualizada, anclándose en la imaginación literaria del universo victoriano y en la conciencia colectiva de esta época.

El Romanticismo, entendido parcialmente como la prolongación del ritual del amor cortés de la Edad Media y la glorificación de la muerte voluntaria –signo inequívoco de autoexpresión–, también determina las relaciones hombre-mujer con respecto a la sexualidad y el suicidio. Por un lado, el sentimiento amoroso romántico es la única instancia permitida de desinhibición de la sexualidad femenina sin lograr vencer a la misoginia patriarcal al cubrirla de un velo de manipulación masculina (Millett, 37). Por otro, su efervescencia decimonónica abraza la expresión caudalosa de las emociones, la rendición a las pasiones, el sufrimiento por amor, la melancolía y la indolencia desembocando en autodestrucción. Todo ello, aunado a la mujer como sublime artefacto poético, permite feminizar la muerte voluntaria, que contrasta con aquélla llevada cabo por hombres desde la Edad Antigua, calificada como heroica y altruista. Incluso, la Biblia documenta seis casos de suicidios masculinos, como los de Sansón y Saúl. Ninguno supone transgresión, siendo más bien una opción legítima en situaciones excepcionales –venganza, miedo a ser asesinado, torturado o humillado, y lealtad al maestro–, por lo que no es condenada y la víctima puede ser enterrada con honores (Shemesh, 167).

Desde el siglo XVIII, el discurso mórbido converge con el estético desembocando en lo que Ariès denomina como “culto de la muerte bella” (87). Si fallecer tenía ya relevancia médica, filosófica y religiosa, su palpable evidencia forense –el cadáver humano–, será ahora una imagen adornada e idealizada, degenerando incluso en necrofilia. Ante esta simbiosis artística entre Eros y Tánatos, la mujer entra en juego como “metonimia de otras cuestiones no resueltas para el ser humano tales como la muerte” (Bronfen, 264). Ambas son un misterio insondable para el hombre, quedando así catalogadas en el discurso del Otro y del más allá,

respectivamente. Sin embargo, despertarán la fértil imaginación del artista quien representará estéticamente la defunción del individuo a través del organismo femenino. De hecho, en sus manos, “la muerte convierte a la mujer en un objeto de contemplación visual, siendo su cuerpo sin vida comparable a una obra de arte exhibida” (Bronfen, xiii), alcanzando límites patógenos en la perversa y fetichista presencia de su cadáver en numerosas manifestaciones artísticas y literarias del siglo XIX. El horror al contemplar el cuerpo inerte de la amada puede producir, en contraposición, satisfacción para el artista varón, que se posicionaría a sí mismo como un superviviente que sí logra desafiar a la muerte frente a su compañera vencida (65).

El suicidio femenino se transforma en obsesión cultural en el siglo XIX (Higonnet, 1985, 68). Literatura y arte recurren así al contexto social y tejido ideológico de este período histórico como fuente de inspiración. Muchas novelas de escritores varones del siglo XIX y finiseculares bajo el Realismo, Naturalismo o Esteticismo –Charles Dickens, Thomas Hardy, Nathaniel Hawthorne, Oscar Wilde o Stephen Crane, únicamente como ejemplos notorios en el ámbito anglonorteamericano– son testimonio del prevalente interés del público por relatos de chicas jóvenes quienes, aunque originalmente virginales e inocentes, son seducidas por la tentación sexual, sin importar el agente masculino implicado en su fallo. El único desenlace narrativo viable para estas desdichadas heroínas, con el fin de conmover y reconciliarse con su público puritano, es la muerte voluntaria. Así, artistas y lectores llegan a ser implacables jueces con poder para redimir a estas pecadoras de un crimen carnal, pero de gravedad mortal, absolviéndolas de su transgresión únicamente a través de su autodestrucción. Convergen, de este modo, sexualidad y muerte femenina dentro un simbólico enjambre de empatía y castigo en el que, en literatura y pintura, es el artista quien aniquila con sus manos a la mujer por su “inmoralidad” y escenifica su suicidio, pero reclamará que es ella misma quien mancha de sangre su propio cuerpo al atentar contra los preceptos victorianos de feminidad, marcados por el determinismo sexual y el fatalismo suicida. Estados psicológicos, patologías mentales o

tan sólo las motivaciones personales de estas mujeres ficticias, sumidas en la desesperanza, la soledad y angustia existencial con origen sexual, no serán verbalizadas hasta la apropiación femenina del suicidio con tintes autobiográficos y terapéuticos por escritoras, como veremos más adelante. De hecho, la narrativa y la poesía del siglo XIX estarán plagadas de los clichés misóginos ya enunciados en contra de la mujer, además de verse todavía invertebradas en relación a un universo femenino, deliberadamente silenciado o relegado a un segundo plano para exaltar el poder del hombre, aunque sin resolver el enigma de sus “tres (des)gracias”.

Este capítulo introductorio es la antesala al estudio de la problemática de sexualidad y suicidio en la siguiente sección, que captará el corpus literario de una selección de escritoras del siglo XIX. Por lo tanto, no pretendemos profundizar en la retórica y expresión artística de la dilatada crónica histórica patriarcal de aproximaciones sociopolíticas, teológicas, jurídicas, clínicas y artísticas respecto a paradigmas misóginos sobre la vida, el sexo y la muerte de la mujer vertidos transversalmente en el discurso ideológico y estético de la época victoriana – convulsa, ambivalente y mutante. Tan sólo trazaremos las líneas maestras en el arte de este período explorando varias obras pictóricas de la hermandad prerrafaelita, las cuales aglutinan el sustrato de hegemónicas nociones decimonónicas sobre el tratamiento de la sexualidad y el suicidio femenino, con especial énfasis en la cosificación del cuerpo de la mujer. Además, intuiremos la fértil retroalimentación de la pintura con la literatura, tanto relativa a la tradición narrativa, lírica y teatral heredada del pasado como a la producción coetánea de las letras en Inglaterra y Estados Unidos, a través de sucintas referencias a determinadas obras compuestas por escritores varones, tales como William Shakespeare, Samuel Richardson, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne o William Morris. De este modo, lograremos comprender el marco histórico y el contexto cultural androcentrista de una era determinante en la que, igualmente, surgirán embrionarias manifestaciones artísticas femeninas que disimuladamente abordarán, bajo la represión y la prohibición, las cuestiones objeto de análisis en esta tesis doctoral.

## 1. Casuística de la mujer victoriana bajo paradigmas prerrafaelitas

C'est que la voix des mers folles, immense râle,  
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux [...]  
Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle!  
Tu te fondais à lui comme une neige au feu:  
Tes grandes visions étrangeaient ta parole  
-Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!  
-Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles  
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis;  
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,  
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys.  
ARTHUR RIMBAUD

Los versos de “Ophélie” (1854-91) del francés Rimbaud embellecen el cadáver de este personaje femenino de *Hamlet* de Shakespeare transfigurado en poema. La inspiración reside en esta conocida fuente literaria allén de su insularidad inglesa, pero también en un grupo de jóvenes e inexpertos artistas, liderados por Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt, que en 1848 fundan la “Fraternidad Prerrafaelita”<sup>4</sup>, cuyo arte *naïf* y primitivo en las bellas artes fascinará e irritará, por igual, a la estética normativa de la Inglaterra victoriana. Estos pintores son uno de los primeros exponentes del arte moderno, comparable en sus logros creativos al Impresionismo francés (Prettejohn, 17). La mujer del ayer –procedente de las letras y del mito– y de su mundo contemporáneo –esposa, amante, musa y modelo– es el motivo pictórico prerrafaelita por antonomasia, digno de la misma dosis de idolatría y de sadismo bajo los heredados cánones del Romanticismo y del medieval amor cortés. Celebrarán la belleza del cuerpo femenino como médula de una frecuente iconografía erótica en su arte que cubre su desnudez para evitar la censura de la época. Pero, en consonancia con la moralidad religiosa, el decoro social y la praxis clínica, la mujer también se someterá a una reflexión socio-psicológica en sus obras, enriquecida por un entramado de simbología, sensualidad y nostalgia, oscilando entre fantasía y mimesis de la realidad. Al sublimar su instintivo impulso sexual mediante el arte, los prerrafaelitas precipitan a la mujer

---

<sup>4</sup> El término prerrafaelita se refiere al arte anterior al año 1500, pretendiendo emular la depurada técnica pictórica de maestros renacentistas anteriores al pintor italiano Rafael Sanzio (siglo XVI).

a la transgresión sexual y al suicidio para moldear, manipular y dominar al modelo real femenino, cuya efímera belleza y maleable vida mundana recobran la inmortalidad en el arte.

Con el fin de explorar la sexualidad femenina bajo la dicotomía reduccionista que preside el siglo XIX en los países anglosajones, entre el sùmmum de virtud de la joven angelical y su opuesta – la endiablada mujer sexualizada–, analizaremos dos cuadros de Dante Gabriel Rossetti, paradigmáticos de estas dos visiones antagónicas e inamovibles de la mujer: *Ecce Ancina Domini!* (1849-50) y *Lady Lilith* (1863). Para anexionar los preceptos sexuales femeninos al suicidio es todavía más significativo explorar el área de tangencia de la llamada “mujer caída”, localizada entre ambos extremos, mediante obras como la joven casadera en *The Bridesmaid* (1851) de Millais, o la esposa adúltera con *Proserpine* (1874) de Rossetti, debido al énfasis narrativo prerrafaelita y de la literatura victoriana en su resbaladizo paso desde la inocencia y la pureza femenina hasta la pecaminosa sexualidad que, o bien bajo la determinación o la fragilidad de la víctima, desembocaría en muerte voluntaria. En cualquier caso, todas estas ilustraciones rebosarán erotismo. De hecho, el deseo sexual del hombre le llevará a cuidar a la amada, así como a domar y poseer a la depravada, siempre ejerciendo una misma violencia para destruir la aptitud de la mujer para elegir su destino (Prettejohn, 2008).

En *Ecce Ancilla Domini!* (Imagen 1), Dante Gabriel Rossetti revisita un clásico de la iconografía cristiana: la Anunciación de la Virgen María, con pinceladas novedosas y subversivas. Este lienzo ejemplifica su intencionada sexualización y secularización de un tema sagrado que invoca espinosas cuestiones victorianas: el cuerpo femenino, la virginidad, el abandono de la niñez, la menstruación o la maternidad. Su propósito al profanar las fronteras entre lo místico y lo terrenal es desestabilizar ambos dominios con una estética que vela y desvela un rico tejido ideológico. El artista transforma este tradicional episodio bíblico, que evoca el encuentro entre lo humano y lo divino, en inquietante confrontación. El arcángel Gabriel se manifiesta ante María para anunciarle que ha sido elegida para convertirse en

madre y esposa del Señor. Según *La Sagrada Biblia*, ella, turbada, responderá: “he aquí la esclava del Señor, hágase en mi según tu palabra” (Lucas 1.38). Así, los pintores desde el medievo retratan a una María que se arrodilla ante el ángel con semblante sereno, expresando su agradecimiento y sumisión ante los designios de Dios. Sus palabras serán, además, el título en latín de la obra de Rossetti, en la que “esclava” adquiere una implícita dimensión sexual.



**Imagen 1: *Ecce Ancina Domini* (1849-50), D. G. Rossetti**



**Imagen 2: *Lady Lilith* (1863), D. G. Rossetti**

En vez de reproducir el discurso del Nuevo Testamento, el prerrafaelita parece relatar la secuencia narrativa de una violación: “el hombre”, desnudo bajo la toga, que se acerca con un gesto intimidatorio de dominación a la niña, que yace en la cama con un camisón blanco, para silenciarla. María se despierta asustada por la irrupción del amenazante intruso adulto. Se siente vulnerable al encontrarse acorralada. Su cuerpo menudo y frágil no tiene escapatoria. Por un lado, choca contra los desnudos y claustrofóbicos muros de su pequeña habitación. Se apoya en ellos, pero bloquean su huida. Por otro, un hombre alto, esbelto y fuerte la frena. Ella desconoce su naturaleza al no llevar sus alas de arcángel. La cara de la niña, ya coronada con la aureola cristiana, reflejará tensión, incomodidad, extrañeza y pudor. Evitará el contacto

visual con el varonil y desconocido “agresor” quien le ofrece una flor blanca para embaucarla. No sabemos si Gabriel ya le ha anunciado “las buenas nuevas”, pero María parece estar paralizada, al borde del colapso físico y mental, en esta imagen de clímax dramático como “una colisión entre la autoridad masculina y la independencia femenina” (Donnelly, 484).

La María de D.G. Rossetti no cautiva al espectador por su fervor religioso, sino por su candor, suavidad y frescura infantil. Frente a las poses hieráticas y solemnes de las imágenes católicas al pintar el tema de la Anunciación, el prerrafaelita está posiblemente más interesado en aportar una respuesta sincera, pueril, verosímil y espontánea de la niña. En su profunda introspección en la psicología femenina, el artista parece insinuar que su María premenárquica desea aferrarse a su niñez y que está aterrada por el acechante peso de la responsabilidad que le aguarda en la inminente edad adulta. Pese a su desconocimiento del mundo exterior y a su corta edad, parece declinar la misión encomendada por Dios, la cual la transformaría de facto en su sierva, condenada a una cadena perpetua de abstinencia y de obligaciones divinas. Su inmaculada rebeldía puede desafiar a la todopoderosa cristiandad a través de su angelical expresión aniñada, que delata que no desea convertirse en mujer ni expresa idolatría por su “Amo”. El pintor crea así una atmósfera ambivalente en un tema sagrado que insinúa una sexualidad incipiente sin clímax carnal, que Prettejohn califica como “paradójica desfloración que excluye cualquier contacto sexual” (214). El color blanco de sus ropajes avalaría su virginidad, confirmando la fascinación prerrafaelita por la castidad de la mujer, mientras que el lirio en manos del arcángel simboliza el útero y, de forma más general, también la pureza (Brivic, 157). En contraposición, el bordado rojo que cubre el “fálico” poste aludiría a la consumación del acto divino: las horas de niñez de la joven están contadas. Este color no anticipa la pasión sexual de la edad adulta, sino la sangre de la menstruación y el dolor al dar a luz un bebé en nueve meses, estigmas que persiguen a María, así como a toda mujer desde Eva. Se encuentra aprisionada en un destino trazado por Dios ajeno a sus deseos infantiles,



pero parece obstinarse en la idea de no crecer. Esta actitud puede confirmar la misoginia del artista al reducir a esta joven al infantilismo y la ignorancia atribuidas a mujeres victorianas. De hecho, su feminidad ha supuesto a lo largo de la historia la prolongación de su niñez que, desde una presunta base biológica, deslegitima su capacidad intelectual, ya que su exclusivo papel afectivo le impide ser competencia alguna para el hombre (De Beauvoir, 1949a, 192).

Rossetti conseguirá humanizar a María retirando su velo de santidad al colocarla en su hábitat natural: en la cotidianidad de su hogar y postrada en un lecho, como vehículo para expresar artísticamente sus contradicciones respecto a la temática femenina. En este lienzo es ella quien es forzada a portar las alas de “ángel” como muestra de obediencia y conformidad, en vez de Gabriel, representado como varón adulto. El pintor subvierte así el empoderamiento divino de una mujer –la Virgen–, como eje fundacional de la doctrina cristiana arrebatándole su estatura moral. La retratará como una niña corriente, indefensa y atemorizada, incapaz de iluminar al artista en su combate contra un agnosticismo incipiente en el siglo XIX. Curiosamente, su hermana Christina Rossetti, cuya obra se estudiará en próximos capítulos, encarnará a María. En definitiva, la fascinación de Dante Gabriel por la niña que será la futura madre de Dios esconde el perverso deseo de manipularla para encerrarla, a ella y a la mujer victoriana, en el famoso paradigma del “ángel del hogar” en edad adulta, término derivado del poema narrativo con título homónimo escrito por Coventry Patmore. Simpatizante, además de colaborador del prerrafaelismo, su tropo sobre la mujer en *The Angel in the House* (1854) estetizará la realidad de la mujer decimonónica, que debe someterse, con devoción, paciencia y docilidad, a los roles de domesticidad como esposa-madre-ama de casa, prescritos por el patriarcado político y artístico. Este “ángel de amor humano como ente espiritual que glorifica a Dios en la tierra” (Dunn, 203) prevalecerá como epítome del ideal de feminidad victoriana en la ideología y las artes de esta época. Escritoras como Virginia Woolf lucharán en el siglo

XX para combatir los estereotipos reduccionistas de esta imagen celestial, expresada por Patmore, por ejemplo, en los versos de la sección denominada “la tragedia de la esposa”:

Man must be pleased, but him to please  
Is woman's pleasure; down the gulf  
Of his condoled necessities  
She casts her best, she flings herself [...]  
While she, too gentle even to force  
His penitence by kind replies,  
Waits by, expecting his remorse,  
With pardon in their pitying eyes;  
And if he once, by shame oppress'd,  
A comfortable word confers,  
She leans and weeps against his breast,  
And seems to think the sin was hers (109-10).

Frente a la espiritual Virgen María encarnada por una niña y transfigurada en “ángel del hogar” en edad adulta, *Lady Lilith* (Imagen 2), también obra de D.G. Rossetti, simboliza la sexualidad femenina en su faceta más voluptuosa, sensual y carnal, potenciando el cuerpo de la mujer que es cosificado por el artista prerrafaelita, expuesto al placer voyerista del hombre y predestinado a la transgresión de lo prohibido como condición *sine qua non* del erotismo. La historia de Lilith o “mujer monstruo” procede del saber popular judío. Fue la primera mujer de Adán, anterior a Eva, creada no de su costilla sino del polvo para ser compañera suya. Al no permitírsele ser igual a su marido y desobedecer su autoridad, enfureció y escapó del Edén, dirigiéndose al Mar Rojo con los demonios donde, rendida a la lujuria y desafiando el castigo divino, se transfiguró en bruja que raptaba a niños varones de sus cunas por la noche. Su historia sugiere que, en la cultura patriarcal, el discurso femenino y la cólera de la mujer contra la dominación masculina están interconectadas y son inexorablemente demoníacas (Gilbert & Gubar, 35). En el cuadro prerrafaelita, Lilith, indolente y ensimismada en su deleite al contemplarse en el espejo, está reclinada en posición de premeditado abandono hedonista y es plenamente consciente de su estatus de icono sexual. Sin ninguna restricción ni decoro, espera en su alcoba al hombre que caerá en su tela de araña. Mostrando generosamente sus hombros y sin corsé, la mujer en este cuadro no sólo se muestra disponible

para la actividad sexual, sino que simboliza una trampa erótica de castración del hombre, a través de su hermosa cabellera rubia. De hecho, esta obra implica el apogeo de la fascinación fetichista de Rossetti por el pelo femenino (Allen, 288). En todo caso, su voluminoso cabello es una prisión que refleja su exceso de sexualidad. Además, sus labios rojos, los adornos y artículos cosméticos que la rodean incrementan su latente peligrosidad. Su poder homicida de emasculación y de estrangulamiento del hombre, que no irrumpe en la era victoriana sino que perpetúa el miedo ancestral a la mujer, anunciará una amenaza real hacia el fin de siglo. Estos versos de Rossetti con el mismo título muestran su vocación mortífera de “mantis religiosa”:

Draws men to watch the bright webs she can weave,  
Till heart and body and life are in its hold.  
The rose and poppy are her flowers; for where  
Is he not found, O Lilith, whom shed scent  
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?  
Lo! As that youth's eyes burned at thine, so went  
Thy spell through him, and left his straight neck bent  
And round his heart one strangling golden hair (citado en Psomiades, 127).

Pese a sobrevolar la atmósfera victoriana es imposible asegurar la influencia de las reivindicaciones feministas de la denominada “Nueva Mujer” en Rossetti para la composición de *Lady Lilith* (Allen, 292). Sin embargo, su eventual asociación con la lucha de los derechos de la mujer, explotando una sexualidad devoradora y sin contención, así como la rebeldía en su rechazo a la prescriptiva maternidad, también fluyen en los discursos decimonónicos, que ya recogen pioneras ideas de contracepción<sup>5</sup>, semejantes a la repulsa de Lilith hacia los infantes, que serían sus armas arrojadas contra el hombre y la sociedad. Focalizándonos en la anatomía y el gesto de Lilith en el cuadro, conviene recordar las reflexiones de Simone de Beauvoir sobre la ambivalencia del cuerpo femenino. Lo define como “histérico” por su íntima relación de sus secreciones endocrinas con los sistemas nerviosos y simpáticos que rigen los músculos y las vísceras, produciendo aversión en la psique de la mujer, pero también

---

<sup>5</sup> La contracepción, además de otros temas como la prostitución o enfermedades venéreas, son recogidas por George Drysdale en su polémico tratado sobre la sexualidad victoriana *Elements of Social Science* (1859), considerado como transgresor al exponer las ventajas de métodos anticonceptivos y sus beneficios sociales.

su figura puede ofrecerle satisfacción sensual al contemplarlo como promesa de felicidad u obra de arte que alumbra, modela y exhibe (1949b, 505). La magia del espejo que sostiene la heroína del lienzo insinúa que se dice a sí misma: “me amo” y así desnuda su faceta narcisista siendo, su propio cuerpo, no otro masculino, el objeto del deseo no sólo del hombre –víctima, artista o espectador–, sino también de ella misma. Para matar a esta “mujer monstruo”, el pintor debe armarse de valor para paralizarla mediante su conversión en creación artística. En cualquier caso, convergería la leyenda mítica de Lilith con un fértil subtexto de estereotipos misóginos, la imaginación libidinosa del prerrafaelita y la realidad contemporánea de la mujer del siglo XIX –infanticida, promiscua e iracunda que se agita contra la autoridad masculina, aún incluso reivindicando con frivolidad y atrevimiento su condición de artefacto sexual.

En su aparente feminismo desafiante contra la hegemonía masculina con desenlace trágico, Lilith guardaría reminiscencias con Zenobia, personaje de *The Blithedale Romance* (1852) de Nathaniel Hawthorne, cuyo nombre alude a la poderosa reina de Palmira del siglo III d.C., quien gobernó territorios de Asia Menor durante el Imperio romano. Esta heroína pertenece a la comunidad utópica e igualitaria de Brook Farm, aunque exhibirá fortaleza, liderazgo y orgullo dentro del grupo. Además, es una “devoradora de hombres” al seducir al poeta Coverdale y al emplear su sexualidad para manipular a Hollingsworth, su amante. Pero el peligro para el hombre será su palabra en forma de amenaza al anticipar el advenimiento de una “salvadora” que acabará con la reproducción masculina del “asesinato social” de la mujer:

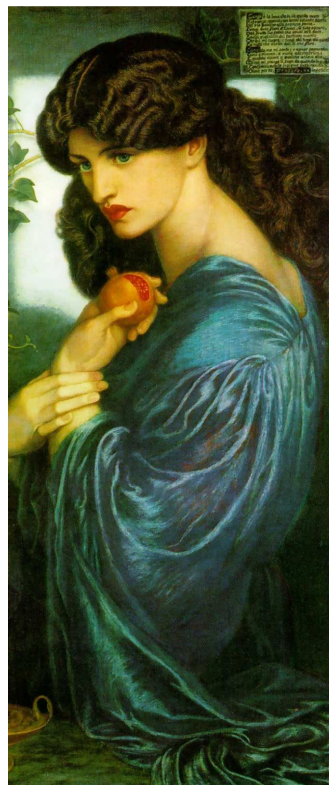
When my sex shall achieve its rights, there will be ten eloquent women, where there is now one eloquent man. Thus far, no woman in the world has ever once spoken out her whole heart and her whole mind. The mistrust and disapproval of the vast bulk of society throttles us, as with two gigantic hands at our throats! (Hawthorne, 120).

Sin embargo, el escritor norteamericano castigará la rabiosa afrenta de Zenobia, quien fracasará en su filantropía y su afán de dominación se diluirá en suicidio bajo las cualidades asociadas a lo femenino que ella misma intentó evitar –silencio, incoherencia y enigma–, mientras que su contrincante y hermanastra Priscilla –ejemplar “ángel del hogar”– triunfa. En

contraposición a su alegada hermosura durante la novela, el desenlace de su ahogamiento desvelará la deformidad y fealdad de su cadáver atribuidas al prototipo de mujer impenitente y monstruosa como Lilith, que no puede ser embellecida por la romántica muerte acuática.



**Imagen 3: *The Bridesmaid* (1851), J. E. Millais**



**Imagen 4: *Proserpine* (1874), D. G. Rossetti**

El cuadro de John Everett Millais *The Bridesmaid* (Imagen 3) brindaría dos posibles lecturas. Por un lado, contemplamos a una recién casada antes de la consumación sexual de su matrimonio, y por otro, una dama de honor que espera con impaciencia la llegada del día de su boda: el evento más significativo de su vida. En cualquier caso, retrata a una chica capturada en el instante máspreciado para el prerrafaelita, así como el más crucial para ella misma: el decisivo tránsito entre virginidad y sexualidad, niñez y edad adulta, soltería y matrimonio. Optaremos por la segunda hipótesis para, posteriormente, trazar unas pinceladas sobre las novelas del escritor Samuel Richardson del siglo XVIII. Además, el propio pintor confesó su intención de escenificar una vieja superstición inglesa en este lienzo: una dama de honor introduce nueve veces un pedazo de la tarta de bodas a través de un anillo, porque así se

asegura que visionará el futuro amor de su vida (Pointon, 115). Este ritual evoca la ansiedad de la joven casadera victoriana en una encrucijada al tener que encontrar un marido y luchar contra su genética: la efímera juventud. Un dicho popular de la época que decía “tres veces dama de honor, nunca novia” (116), ahonda en esta cuestión vital de instinto de supervivencia de la mujer decimonónica, que desarrollaremos en el capítulo dedicado a Jane Austen.

La bella muchacha del cuadro mira con curiosidad e intensidad al frente imaginándose su futuro: escenas de cortejo, su boda y su felicidad conyugal, cumpliendo con devoción sus futuras funciones domésticas como esposa y madre. Esperanza y deseo contrastan con impaciencia e incertidumbre ante tal expectativa. Simbólicamente, el azahar indica castidad (115), contrastando con el azucarero a la izquierda del retrato que rompe la simetría del mismo y que representa la fálica autoridad masculina (Bown, 75). Esta irrupción pone de manifiesto que la elección de marido nunca será suya ya que, aun siendo posiblemente de su agrado su futuro pretendiente, siempre será éste quien escoja a su pareja, debiendo además contar con el beneplácito de las familias de ambos que ejercerán el papel de agente patriarcal. Pese a su rostro infantil que rebosa inocencia e ingenuidad, el rojo intenso de sus labios y su abundante cabellera, que caerá en cascadas sobre sus hombros, están cargados de erotismo al configurarse como metáforas de su cuerpo desnudo, que aún no puede ser desvelado al futuro esposo ni al espectador del cuadro. Para añadir más ambigüedad a la interpretación del lienzo, el color naranja del fruto en flor, situado cerca del pecho de la muchacha, armoniza con el de su frondoso pelo que actúa como un tupido velo de santidad, monopolizando así la atención narrativa y visual de esta obra. Otro factor seductor del cuadro es la intrigante y penetrante mirada de su heroína, bañada de premoniciones e interrogantes, pero igualmente de deseo ardiente y fiebre amorosa. Incluso, delataría el instante de ensoñación en el que imagina el acto de consumación sexual, ya que parecería devorar con sus ojos a quien tiene en frente: su futuro esposo, durante la visión provocada por el ritual practicado. Pero a la vez, ella misma

se expone como objeto fetichista, digno de interés erótico y carnal para el *voyeur*: el creador y su público. Lamentablemente, dicha mirada no le pertenece a ella sino al hombre-pintor. De hecho, Bown explica que los retratos femeninos del siglo XIX hablan mediante vivaces ojos para que el artista refleje su actitud sobre el amor monógamo: el cortejo, el sexo, la amistad, la guía espiritual, el confort o intercambios artísticos e intelectuales con su pareja (76).

La virginidad no es el tesoro, en exclusiva, que la joven casadera del lienzo de Millais protege, envuelve de sentimientos y se convierte en su compañera a la espera de la irrupción en su vida de un esposo, sino que también es moneda de cambio para otras en la mercantilista puja del matrimonio para alcanzar la respetabilidad y el estatus socioeconómico deseado. En la época victoriana, entregarse por voluntad propia al hombre antes de la boda o sufrir una violación amenazan su integridad física y supervivencia en la comunidad, alcanzando incluso una dimensión trágica con consecuencias mortales. Las heroínas Pamela y Clarissa de las novelas epistolares de Samuel Richardson conocen el valor moral y social de la virginidad. Mientras que la primera luchará con astucia para preservarla hasta conseguir casarse con su patrón, la segunda deberá enfrentarse a una agresión sexual y sucumbirá ante la muerte. Como hemos visto, la Biblia no castiga el suicidio. En cambio, bajo los auspicios de San Agustín, la Iglesia del siglo VI empezará a legislar en su contra al reinterpretar el sexto mandamiento: “no matarás” según las enseñanzas de Platón sobre la inmortalidad del alma que, en una lectura cristiana, implica que la vida es un regalo de Dios, por lo que rechazarla supone negar al Creador y condenarse al fuego eterno (Alvarez, 69-70). Pero este teólogo justifica la muerte voluntaria en mujeres vírgenes: “algunas santas mujeres, en el tiempo de la persecución, por librarse de bárbaros que perseguían su honestidad, se arrojaron en los ríos, cuyas arrebatadas aguas habían de ahogarlas, precisamente, y que de esto murieron, a las que, sin embargo, la Iglesia celebra con particular veneración en sus martirologios” (112). Reinterpretando la ecuación sexo-muerte en las letras y provocando una respuesta sentimental en su público,

Richardson beatifica a su heroína-mártir en *Clarissa* (1749), quien indicará en una carta que prefiere una muerte fulminante a la *vendetta* tras ser violada por su pretendiente Lovelace:

I grew worse and worse in my head; now stupid, now raving, now senseless... I remember, I pleaded for mercy – I remember that I said I would be his – indeed I would be his – to obtain mercy – But no mercy found I! – My strength, my intellects failed me! – And then such scenes followed – Oh, my dear, such dreadful scenes! – fits upon fits (faintly indeed, and perfectly remembered) procuring me no compassion – but death was withheld from me. That would have been too great a mercy (1011).

El escritor declara la tangencia entre la consumación sexual con violencia y la muerte para una joven como Clarissa quien fallece sin causa orgánica, claro eufemismo del suicidio. Para analizar estados psicológicos y emocionales de sus heroínas, emplea la novela epistolar que recoge sus misivas, memorias y diarios. Pese a reproducir en ella la mirada del masculino Yo creador para articular la subjetividad de “la Otra” femenina, esta fórmula narrativa íntima y confesional sobrevivirá en siglos posteriores influyendo en una escritura engendradora ya por mujeres, como una aproximación literaria a temas privados, como la sexualidad y el suicidio, donde la conclusión no será necesariamente la consumación de los actos de deseo y muerte.

Aunque tal vez salvada por una fachada de honorabilidad y una inteligente gestión de su doble vida, la casada adúltera también puede ser una mujer caída. En su lienzo *Proserpine* (Imagen 4), Rossetti pintará a esta deidad romana como *femme fatale* que sostiene una simbólica granada, mezclando belleza y muerte, gracias a su rizado cabello enlutado, sinuosas curvas y un cuerpo serpenteante. En la mitología clásica Proserpina fue raptada por Plutón, mientras recogía flores<sup>6</sup>. El dolor de su madre Ceres –diosa de la tierra y la agricultura – convenció a Zeus para que el dios del infierno pusiera fin a su cautiverio. Pero la joven ya había comido seis granos de una granada que crecía en el submundo, por lo que no podría retornar entre los vivos para siempre. Por tanto, se decide que viva seis meses del año con su familia en el Olimpo y los otros seis junto a su esposo. La historia de Proserpina escenifica el cambio de las estaciones y el mito de la primavera. Por consiguiente, un elemento clave en las

---

<sup>6</sup> El Libro V de la *Metamorfosis* de Ovidio (siglo I a.C) recoge la tradición clásica del mito de Proserpina.



potentes interconexiones entre la mujer hermosa y la muerte, es la fertilidad de la vida, e incluso, su asociación antropológica con el sacrificio de las vírgenes para la perpetuación de la especie en culturas primitivas. No obstante, es más impactante para el análisis del cuadro la historia personal entre su creador y su musa, donde la tierra baldía quemada por el fuego de la pasión es metáfora del daño psíquico al hombre causado por la transgresión sexual femenina.

La modelo del lienzo de Dante Gabriel Rossetti fue Jane, su propia amante<sup>7</sup> y, a la vez, esposa de su amigo William Morris, escritor y decorador vinculado a los prerrafaelitas. Recreando a la joven diosa romana debatida entre tierra e infierno, vida y muerte, el artista rememora con esta pintura sus encuentros sexuales con Jane, equiparando su encarcelamiento y duplicidad a las de Proserpina. La musa de Rossetti se exhibe como mujer glamurosa, carnal y sensual, pero refleja pesadumbre y duda. Sorprendentemente, el crítico de arte prerrafaelita F.G. Stephens realiza esta interpretación de la obra pictórica de su amigo Dante Gabriel con respecto al sufrimiento de la esposa de Plutón: “sus labios bien formados, ahora violáceos y antes rubicundos, que fueron modelados para la pasión, están ahora comprimidos, siendo los símbolos de su alma extenuada que ansía la libertad, y que sufre, más que disfruta, de su estatus de diosa” (126). De esta manera, se sugiere que el matrimonio de Jane y William Morris supone tanto aprisionamiento para ella como tortura para el pintor quien verá cómo, tras sus citas sexuales y artísticas, su amante se verá obligada a volver junto a su marido.

Allan Life baraja la hipótesis de que la joven, en principio, dibujara a Eva comiendo una manzana, pero que, al final, Rossetti decidió que fuera Proserpina y la pintará degustando una granada, debido a su versatilidad como símbolo (590) y, sobre todo, al conocimiento del mito de esta diosa. Demostrando que su significado ha variado a lo largo de la historia, esta fruta puede evocar la fertilidad, la muerte por el color rojo de sus granos, la fidelidad en el

---

<sup>7</sup> Diversas fuentes de crítica literaria y pictórica, como *The Art of the Pre-Raphaelites* de Elizabeth Prettejohn afirman que, inequívocamente, Dante Gabriel Rossetti y Jane Morris, de soltera Burden, fueron amantes.

matrimonio y la rectitud o, incluso, la vida eterna<sup>8</sup>. A través del gesto de tragar este alimento, la voluptuosa modelo de carne y hueso –Jane– es considerada, por un lado, la leal esposa de William, pero, por otro, es acusada de traición por adulterio y pecado, si se da credibilidad a la tradición judía que sostiene que la granada, y no la manzana, es la fruta del paraíso, por lo que la primera quedaría asociada a tentación, diablo e identidad femenina. En el diálogo entre la mujer y la diosa, ambas se encuentran atrapadas entre dos mundos: Jane muda cíclicamente desde un terreno superficial de amor conyugal, domesticidad y rol social de angelical esposa – que es el infierno para Proserpina junto a Plutón–, hacia un universo subterráneo y furtivo de promiscuidad y depredación sexual junto a Rossetti– que irónicamente delata la luz y libertad de la diosa en la tierra, pero también la fertilidad de la primavera con connotaciones eróticas.

En definitiva, la relación extramatrimonial de Rossetti con Jane Morris y el papel de su esposa muerta, que posteriormente estudiaremos, reflejan que el arte prerrafaelita es una biografía psicológica de adulterio y de neurosis, donde la identificación de la musa –patética víctima o devoradora sexual– a través de imaginarias mujeres del pasado, abandona el arte y adquiere una dimensión verídica. Aportando una dosis agri dulce de gozo y de ansiedad para Rossetti, la conducta de Jane es reprobable en la Inglaterra victoriana –no obstante, con un potente submundo de prostitución, desviaciones sexuales, perversiones y pornografía–, al poseer a dos hombres rendidos a sus pies, mientras que el vicio privado del artista con virtud pública puede pasar desapercibido. En todo caso, el sincretismo de pinceladas sexuales y otras mortales en el retrato insinúan elementos que, a continuación, estudiaremos en referencia al suicidio. Resulta, al menos, intrigante que “el engañado” William Morris evoque el tema del adulterio femenino en *The Defense of Guenevere* (1858), que rastrea el juicio contra Ginebra, esposa del Rey Arturo, acusada en público de mantener relaciones sexuales con Sir Lancelot.

---

<sup>8</sup> Muchos de estos significados simbólicos y metáforas en torno a la granada se encuentran en el libro *Nature and its Symbols* de Lucia Impelluso (2003).

El rescate de este antiguo tema, o de la leyenda de Tristán e Iseo<sup>9</sup>, consolidan la obsesión decimonónica por la traición femenina frente a los sagrados votos del matrimonio con tintes autobiográficos, recreándose Morris con este poema en la suplicante Ginebra que confiesa su crimen ante jueces y fiscales para imaginar el arrepentimiento de su propia esposa Jane:

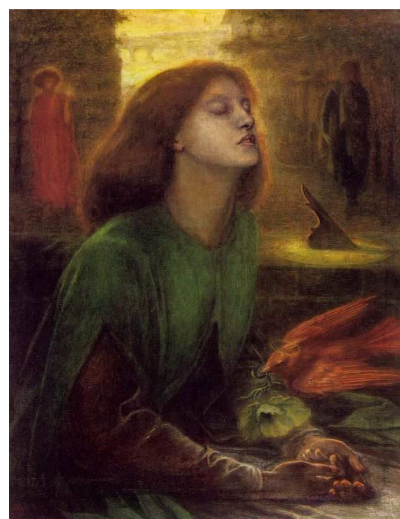
But, knowing now that they would have her speak [...]  
As though she had had (on her cheek) a shameful blow  
And feeling it shameful to feel ought but shame  
All through her heart, yet felt her cheek of flame  
The tears dried quick; she stopped at last and said: [...]  
'God wot I ought to say, I have done ill,  
And pray you all forgiveness heartily!' (1-2).

\* \* \* \* \*

Bajo reminiscencias sexuales de los patrones femeninos decimonónicos ya estudiados, rescatamos a continuación tres lienzos prerrafaelitas que retratan episodios consecutivos en la tragedia de la imaginaria doncella artúrica, dantesca y shakesperiana hacia la triple muerte voluntaria, como reproducción artística del destino trazado a la transgresora mujer victoriana: la condena a la autodestrucción en *The Lady of Shalott* (1888) de John William Waterhouse, el trance del tránsito hacia la eternidad en *Beata Beatrix* (1864-70) de Dante Gabriel Rossetti, y la contemplación del cadáver femenino en *Ophelia* (1851-52) de John Everett Millais.



**Imagen 5: *The Lady of Shalott* (1888),  
J.W. Waterhouse**



**Imagen 6: *Beata Beatrix* (1864-70),  
D. G. Rossetti**

---

<sup>9</sup> Es un mito medieval de origen celta popularizado por la ópera de Richard Wagner en el siglo XIX. Se basa en el amor adúltero entre Tristán, sobrino del Rey Mark, y la mujer de éste último, la rubia y hermosa Iseo.

Con respecto al cuadro de Waterhouse, abordaremos primero la fuente literaria para explicar el instante previo a la consumación del suicidio de su heroína en esta obra pictórica. *The Lady of Shalott* (1842) es una balada del laureado poeta victoriano Lord Alfred Tennyson con clara inspiración en el ciclo artúrico y fuentes medievales como Geoffrey de Monmouth, Chrétien de Troyes y Thomas Malory con *Le Morte d' Arthur*, cuyo resurgimiento en el siglo XIX es vital para la solidificación de la identidad inglesa. Al ser la Lady de Shalott víctima de una maldición por culpa de un desconocido tirano, vive encerrada en una torre en el más absoluto aislamiento junto a un río que conduce hacia Camelot, donde reside el rey Arturo y sus caballeros. Se encuentra encarcelada tejiendo noche y día, alejada de las miradas extrañas del mundo exterior, que desconoce su existencia. Gracias a un espejo contempla a los transeúntes y, un día, se enamora apasionadamente al ver a Sir Lancelot. Decide abandonar su prisión gótica para marchar en su búsqueda. Pero conoce que el terrible efecto de su temerario acto es la muerte. Consigue escapar de la torre y, en una barca, zarpa río abajo rumbo hacia su amado. El maleficio se cumple y perece en las aguas antes de atisbar Camelot. Su encaprichamiento amoroso sólo logra que Sir Lancelot contemple la hermosura de su cadáver.

El universo medieval y el tema de la muerte femenina por amor imposible del poema de Lord Tennyson cautivarán a los prerrafaelitas. De hecho, *The Lady of Shalott* no sólo les inspira, sino que se convierte en motivo tradicional y quintaesencia de su estética (Prettejohn, 228), con abundantes lienzos que ilustran diferentes fragmentos de este poema, entre los que destaca la obra de Waterhouse (Imagen 5) que recrea el instante de intenso *pathos* en el que la doncella se aventura a navegar por el río en una barca, reproducido en estos versos del poeta:

Lying, robed in snowy white  
That loosely flew to left and right-  
The leaves upon her falling light-  
Thro' the noises of the night  
She floated down to Camelot;  
And as the boat-head wound along  
The willowy hills and fields among,  
They heard her singing her last song,  
The Lady of Shalott

Heard a carol, mournful, holy,  
Chanted loudly, chanted lowly,  
Till her blood was frozen slowly,  
And her eyes were darken'd wholly,  
Turn'd to tower'd Camelot.  
For ere she reach'd upon the tide  
The first house by the water-side,  
Singing in her song she died,  
The Lady of Shalott (Tennyson, 44).

El motivo pictórico del suicidio romantizado refleja prejuicios androcentristas en relación a la mujer y a su sexualidad, ya que tanto los cuadros como el poema en cuestión tienen su fuente primigenia en el contexto social de la época (Prettejohn, 223). De hecho, la imaginación de Tennyson y de Waterhouse está condicionada por su mundo contemporáneo, marcado por el determinismo sexual como boa constrictor contra la mujer victoriana. Una lectura decimonónica del mensaje moral y didáctico de estas obras puede ser que la mujer que desatiende sus obligaciones domésticas dando rienda suelta a sus pasiones, es castigada y se verá obligada a la autodestrucción mediante el suicidio. Otra interpretación más actual, en cambio, puede sugerir el sacrificio y la estoica aceptación de su destino por parte de una frágil mártir e indefensa doncella, víctima de su carcelero, a través de unos signos que revelan su rendición: los brazos caídos y las velas que van apagando anunciando la inexorable muerte.

Aunque Waterhouse dibuja heroicidad y determinación en la Lady de Shalott al romper la desidia de su estado original, regido por su opresor que encarna al patriarcado, el rostro de la joven es una profecía presagiando su llegada a una meta imperfecta al no ser ésta Camelot, sino su muerte fulminante. Es consciente de que su temeridad y su infracción la conducen al error, concordando con el pensamiento de la sofística: “*video meliora, proboque, deteriora sequor*”, evocado por Ovidio en su *Metamorfosis* al caracterizar a Medea: “¡veo lo mejor y estoy de acuerdo con ello, sigo lo peor!” (V, 21-22). La Lady de Shalott escapa hacia la muerte por rechazar el espacio privado de domesticidad y parsimonia donde está confinada. No sólo se arroja al suicidio en busca de la experiencia sexual, sino que se dirige hacia un

espacio público –social, de luces y movilidad –, al que no tiene acceso al ser éste masculino y, en cuyas puertas, fallece. Aunque se arriesga a asumir el papel de Blancanieves, víctima también de una maldición, la joven del poema no encontrará el beso de salvación del príncipe del cuento de hadas, pues Sir Lancelot no cumple con su ideal de fiel amado (D. Martin, 255-56). Aunque los prerrafaelitas den a luz sublimes obras de arte con el suicidio de enigmáticas heroínas, podrían sentir empatía hacia ellas, concluyendo que el hombre victoriano –prosaico, lascivo y egoísta– no está preparado para el sacrificio de la doncella, ya que lo único que este caballero reconocerá es su belleza, no su entrega, al contemplar su cadáver al final del poema.

El alto contenido romántico y literario de las siguientes afirmaciones de Bachelard: “el agua es la verdadera materia de la muerte femenina” (96), constituyendo “una invitación para morir” (68) no es incompatible con la vinculación antropológica de este elemento primordial con la identidad biológica de la mujer: la lecha materna, la sangre de la menstruación o el líquido amniótico, percibidos como fuentes de vida y fertilidad. Recuperando a este ensayista francés, también exalta que el medio fluvial evoca la desnudez femenina que, al ser natural, puede preservar la inocencia (45). Centrándonos en el objeto de este trabajo, ancestralmente se entrelazan las nociones de la naturaleza, el agua y la mujer –sobre todo, hermosa y joven– para configurar lagos, ríos y mares como el emplazamiento ideal para el suicidio femenino, con fuerte arraigo en el imaginario artístico y literario, así como en la conciencia colectiva del mundo victoriano. Además, el agua impura es receptáculo del mal (160), que vinculado con el río del cuadro y del poema, indican que, aunque aquélla sea originalmente prístina, limpia y fresca emulando la virginidad de la doncella, puede mutar por culpa del sexo, tornándose en sucia, turbia y caliente hacia las estribaciones de la muerte. El vestido blanco de la joven es símbolo de pureza, pero también el habitual atuendo de mujeres recluidas en psiquiátricos del siglo XIX, junto con el cabello revuelto o la mirada ausente, preponderantes en el discurso médico sobre su trastorno mental. Si bien las analogías entre este cuadro de Waterhouse y el

de *Ophelia* de Millais son evidentes respecto al agua y la locura femenina, indagaremos en esta segunda cuestión más adelante al abordar la obra en torno a la heroína shakesperiana.

La Lady de Shalott parece entonar unas estrofas antes de morir, semejantes al canto del cisne. Según Bachelard, éste último simboliza el deseo sexual exaltado en su momento de culminación, que se canta muriendo y que expira al ser pronunciado (48). Al contemplar este lienzo prerrafaelita las interconexiones son reveladoras entre orgasmo sexual, culpabilidad tras la consumación y el suicidio como desenlace, augurado por el paisaje crepuscular y otoñal que crea unos mortuorios efectos de claroscuro. De hecho, esta ave también simboliza el mito del sol que desaparecerá en las aguas (55). En cualquier caso, la muerte es el último viaje de la joven –además del primero al haber vivido siempre recluida–, configurándose la barca como ataúd en propiedad de su ocupante al ser firmada con su nombre. Reforzando la naturaleza femenina de este trayecto, Bachelard también la vincula con la madre que mece las aguas y a sus hijos (150). Como hemos visto hasta ahora con el cuadro *The Bridesmaid*, esta pintura de Waterhouse también está cargada de ambigüedad sexual. La doncella emana a la vez erotismo e ingenuidad infantil, encarnando una incómoda semejanza entre la sugerencia del despertar corporal en la adolescencia y los ecos de la muerte (Prettejohn, 229). La Lady de Shalott teje su historia y su última obra de arte es el tapiz de su propio cuerpo muerto (Gilbert & Gubar, 43). Pero al ser sólo la desdichada heroína del poema, no gana prestigio como artista ni abandera, desde su anonimato, la causa de la mujer caída victoriana, real y ficticia.

Elizabeth Siddall fue una talentosa poetisa y pintora bajo la alargada sombra de su marido, D.G. Rossetti, y enterrada por las feroces críticas del *Establishment* de la pintura británica del siglo XIX, que nunca reconoció su valía artística alejada de este prerrafaelita. Asimismo, fue “un producto prefabricado” al posar habitualmente para su esposo y para otros miembros de la fraternidad, lo cual la convirtió en, quizás, la modelo más cotizada de la historia de arte, así como en el paradigma de amordazamiento, desaparición y condena al

ostracismo de la mujer-creadora. Las infidelidades de Dante Gabriel y su infeliz matrimonio, haber dado a luz recientemente a una niña, su adicción al láudano<sup>10</sup>, un dilatado recorrido de enfermedad física y de debilitamiento mental, además del perpetuo estado de sobreexcitación y ansiedad condujeron a Elizabeth al suicidio, aunque en el informe oficial se afirmó que fue una defunción accidental (Bronfen, 176). Su vida y su muerte esconden, paradójicamente, un sorprendente paralelismo con Sylvia Plath, una de las poetisas que clausurarán esta tesis.

La reacción de un devastado Rossetti ante el suicidio de su esposa fue pintar la que puede ser su obra maestra, *Beata Beatrix* (Imagen 6): una lápida de mármol o elegía en lienzo que simboliza la tragedia de la muerte de la mujer amada. El prerrafaelita recurre a Beatrice Portinari –musa medieval idolatrada, transformada en arte por el poeta italiano Dante Alighieri<sup>11</sup>– para que se reencarne en su modelo real: Elizabeth. Con este cuadro, el artista beatifica y erotiza, al mismo tiempo, a su ideal de mujer: la esposa fallecida, sin silenciar los motivos del fatal desenlace. Aunque el descubrimiento del certificado de bautismo confirmó que Siddall murió con 32 años –sólo uno menos que su marido–, Rossetti manipuló esta información para modelar a su antojo la vida desgraciada y el cuerpo enfermizo de una mujer que falleció joven para reforzar la polaridad entre él mismo y su cónyuge: maduro/joven, tutor/pupila, artista/modelo, sano/enferma (Cherry & Pollock, 215). Esta anécdota, en realidad, obliga a que la amada esposa cumpla con unas valencias con signo negativo –no activa, no creadora, no saludable, no sexual, no independiente, no madura y, en definitiva, no viva–, frente otras positivas disfrutadas por el artista varón. De hecho, más allá de una posible conducta femenina marcada por la inacción, la fisonomía de Elizabeth Siddall/Beata Beatrix concuerda con la obsesión decimonónica por mujeres pálidas, ojerosas, inválidas, lánguidas, moribundas, de piel casi translúcida y extremadamente delgadas rozando la anorexia. En

---

<sup>10</sup> El láudano es un extracto del opio y por tanto, una droga que causaba la adicción y la muerte por sobredosis.

<sup>11</sup> Más allá de compartir el mismo nombre y de su uso del ideal de Beatrice, Dante Gabriel se identifica con Dante Alighieri. De ascendencia italiana, la familia Rossetti leía fervientemente a este literato clave en la transición del pensamiento medieval al renacentista, e incluso el prerrafaelita tradujo su obra *Vita Nuova*.



contraposición al paradigma de carnalidad y de sensualidad de musas como Jane Morris, la figura espectral de Siddall será el modelo artístico y conyugal de pintores y escritores, como D.G. Rossetti o Edgar Allan Poe, al fusionar el ideal de belleza y muerte, de amor y arte. Comprobaremos más adelante que, incluso algunas autoras del siglo XIX que permanecieron solteras, como las hermanas Brontë o Emily Dickinson, recurrirán a este canon de excelencia femenina que constituirá un signo ambivalente, tanto de obediencia y de complacencia con el dogma del espiritual “ángel del hogar”, como de rebelión y subversión al volverse el cuerpo raquítico y moribundo en vía de escape desde la castidad imperativa de estas artistas hacia el suicidio social y la invocación de la muerte, así como en señal de identidad para la mujer de clase media, que se distingue de la cordura, lozanía, sexualidad y el instinto de conservación de la mujer de clase trabajadora, menos proclive tradicionalmente a la autodestrucción.

Rossetti pinta a su esposa difunta en *Beata Beatrix* como figura melancólica de belleza femenina sellada con la muerte, en tránsito entre la vida y el más allá, poseído por la idea de la muerte de la amada como musa, que incluso le perseguía cuando aún estaba viva (Bronfen, 170-71), cumpliendo así con el persistente interés prerrafaelita por colocar a sus heroínas en el umbral entre dos estados extremos. Esta imagen se opone a los autorretratos que se conservan de la propia Siddall, que delatan su verdad y autobiografía como mujer enérgica y vitalista. Se confirma, por tanto, que para el creador —el anglo-italiano Rossetti o el estadounidense Poe— la hermosa mujer, elegida como esposa, amante, modelo y musa, está predestinada a morir para culminar con los designios fanáticos de su imaginación. Además, esta obra prerrafaelita permite indagar en la idea del erotismo mediante la experiencia mística. Beatrix se encuentra sentada con los ojos cerrados y las manos en su regazo emulando el rezo. Su cuerpo, con pose en ligero desvanecimiento, recoge elementos poderosamente sincréticos entre lo sagrado y lo pagano con alusiones a sexualidad, fervor religioso y suicidio. Primero, el orgasmo sexual como pulsión de vida que inunda el estado de trance de Beatrix en el lienzo y que puede

rememorar la pasión conyugal entre pintor y musa. Segundo, su estado de clímax a la espera del encuentro placentero con Dios y su promesa de vida eterna. Y tercero, los efectos de la droga que conducen a la autoaniquilación de Elizabeth. Destaca la presencia en el cuadro de la paloma que representa al Espíritu Santo, que igualmente puede implicar la sumisión de la esposa de Rossetti, y que está teñida de rojo mortal al llevar en su pico las flores de láudano, cuya adicción mató a Siddall. Cabe añadir que el trance sexual, místico y suicida en el rostro de Beatrix guardaría reminiscencias con la escultura del artista del siglo XVII Gian Lorenzo Bernini: *El Éxtasis de Santa Teresa* (1647-51), que plasma la transverberación de esta mujer que fue monja, defensora de la disciplina monástica en la Castilla del siglo XVI y fundadora de la orden carmelita de las Descalzas. Las palabras de Santa Teresa de Jesús –que cobrarán un significado especial en el capítulo dedicado a la literatura de autoras anglonorteamericanas del siglo XIX– inspiraron al escultor italiano para captar el encuentro entre esta santa y Dios, como apoteosis espiritual y corporal con convulsiones de dolor, placer y fuego en su fusión con su “Amo” bajo la idea del espíritu masculino penetrando dentro del alma femenina.

En contraste con el erotismo, Bataille define el amor como la forma de equilibrio que sustituye la sensualidad y atenúa “la violencia de las delicias nocturnas” por la ternura hacia el cónyuge, pero no como el deseo de pérdida sino como otro de vivir con miedo ante la posible desaparición del ser amado (248-49). Éste es el sentimiento de E.A. Poe hacia Virginia, su moribunda mujer, que le generará angustia y tormento, siendo una versión más sincera, pero también macabra, de la pasión de Rossetti por Elizabeth Siddall, probablemente aletargada con el transcurso de los años y la irrupción de modelos más jóvenes y deseables en el *atelier* del pintor. Antes de su fallecimiento y de crear *Beata Beatrix*, Rossetti tuvo la premonición de la muerte de su esposa y ya la retrató como Beatrice, mientras que Poe transforma a la suya en musa de sus poemas y relatos poblados de mujeres cadavéricas y fantasmagóricas. Del mismo modo que Beatrice en el lienzo habita entre la tierra y el más allá, Ligeia, la protagonista del

relato corto del estadounidense con título homónimo escrito en 1845, es un espectro entre dos universos, porque, muerta, sigue presente en la mente de su esposo-narrador como obra de arte a través de sus visiones en las que esta mujer difunta se transfigura en el cuerpo de la nueva esposa enferma, Rowena, mezclándose estupor y frenesí en este hallazgo: “I fell back with a shudder upon the couch from which I had been so startingly aroused, and again gave myself up to passionate wakings of Ligeia” (Poe, 191). Ambas mujeres, abyectas y deseables en su indeterminación, se aproximan al concepto de Freud de lo ominoso. En su ensayo “The Uncanny” lo define como “aquello aterrador asociado a lo conocido y familiar” (1919, 220), que en el caso de estos dos artistas puede residir en la vida doméstica: en adoradas criaturas como sus amadas esposas, cuyas muertes confirman que la vida puede imitar el arte y el poder de la mente roza lo patológico. Él y Rossetti ejecutan una apropiación estética y corporal de la amada que es precipitada simbólicamente al suicidio o la muerte por enfermedad para acelerar su conversión en pintura o literatura de su propiedad, y en detrimento de su identidad propia como mujer antes/después de su defunción. Mientras que en Poe la belleza femenina parece pagarse con poesía y expiración, la desaparición de Siddall, ya como mujer reducida a obra pictórica, sugiere que el arte posibilita la obtención del perdón de su “crimen” contra las leyes de la Iglesia: el suicidio. Paradójicamente, se trata de uno de los primeros casos conocidos de muerte voluntaria en una mujer artista, silenciada por el masculinizado canon artístico.

Retomando los versos de Rimbaud en el inicio de este capítulo, nos dedicaremos, por último, al que es el suicidio femenino más mediático de la herencia literaria androcéntrica del mundo anglosajón, convertido incluso en mito popular y artístico para la escenificación, *par excellence*, de la autodestrucción de heroínas literarias y pictóricas en el mundo occidental hasta, al menos, el siglo XX. Nos referimos a Ophelia, la amada del príncipe protagonista de *Hamlet*, tragedia de William Shakespeare. No obstante, este genial dramaturgo no escatimará, a lo largo de su prolija producción teatral, en ofrecer otras muertes voluntarias, tales como las

de Lucrece, Juliet, Lady Macbeth o Cleopatra, así como otras sangrientas y no esclarecidas, como las de Desdemona, Cordelia o Lavinia. Muchas de ellas, como la desaparición escénica de Ophelia, son catalogadas como secundarias, circunstanciales y anecdóticas. Fuertemente secundadas por el arte a posteriori, estas deserciones de heroínas son, a menudo en William Shakespeare, un recurso literario fácil para concluir el drama sin aclaraciones o estrategia para desarticular un trivial “*sub-plot*” femenino, apelando a que el espectador dirija su atención a la resolución del enredo que consume al protagonista masculino. En el tratamiento de Ophelia indagaremos, primero, en su fuente literaria para después analizar la obra de arte (Imagen 7).



**Imagen 7: *Ophelia* (1851-52), J. E. Millais**

Esta doncella es hija de Polonius, fiel consejero del nuevo y traidor Rey de Dinamarca, Claudius. Además es la hermana del valeroso soldado Laertes, y amada en secreto por el desdichado Hamlet, protagonista del drama, cuyo padre –anterior soberano del país– ha sido asesinado. Este rol femenino no se desarrolla bajo la premisa del “Yo soy Ophelia”, sino que estará subordinado a su papel de hija, hermana, amante y súbdita en una sociedad ficticia, igualmente autoritaria. No asumirá la condición de heroína en *Hamlet*, pero ha logrado a lo largo de cuatro siglos notoriedad, incluso estatus épico, gracias a compañías de teatro que han escenificado este drama, a la psiquiatría victoriana y sobre todo, a poetas, escritores y artistas,

como los prerrafaelitas, que han dibujado rasgos caracterológicos de la joven y escenificado el drama de su suicidio. Incluso, Showalter propone que Ophelia no cuenta con la historia de su propia vida y amor, pero sí con la de su representación a lo largo de la historia (1985a, 116).

La joven de la obra de Shakespeare se reduce al silencio, la incoherencia, la falta de significado y la invisibilidad de “la nada”. Curiosamente, esta expresión traducida al inglés es: “*nothingness*”, que en el argot isabelino se refería a los genitales femeninos (115). Para la teoría literaria francesa, la joven confirma la imposibilidad de representar lo femenino en el discurso patriarcal al quedar fuera de su lenguaje: en el lado de la negatividad y de la carencia (115). Ésta última está tanto escrita como escenificada en la tragedia del dramaturgo. Ophelia no tiene necesidad de aparecer en ella ni pronunciar palabra alguna, de igual modo que no tiene nada entre las piernas, lo cual se extrae del diálogo sexual entre Hamlet y ella misma:

OPHELIA: I think nothing, my lord  
HAMLET: That's a fair thought to lie between maids' legs  
OPHELIA: What is, my lord?  
HAMLET: Nothing. (III.ii.105-8).

Este personaje femenino no logrará acaparar protagonismo, ni siquiera con su suicidio en las aguas, el cual no será representado ni en el texto ni en la escena, ya que será Gertrude, la madre del malogrado Hamlet, quien se haga eco ante su esposo y Laertes de los detalles romantizados en la muerte de la joven, tal y como demuestran los siguientes versos:

GERTRUDE: Her clothes spread wide,  
And mermaid-like awhile they bore her up,  
Which time she chanted snatches of old lauds  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element. But long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pulled the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death (IV.vii.175-83).

Esta ausencia en la fuente shakesperiana, primordial al inspirar a literatos y artistas, contrasta con la recurrencia del suicidio pictórico de Ophelia en las artes europeas, destacando el lienzo de J. E. Millais, objeto de estudio. Paradójicamente en éste, alcanzará con su muerte

voluntaria la presencia física, el estatus de heroína y la inmortalidad artística negadas por el autor inglés. Sin embargo, este aparente empoderamiento artístico de la obra prerrafaelita no está exento de pinceladas con estereotipos misóginos sobre la sexualidad y la cordura de la mujer victoriana, así como de la concepción de fantasías eróticas sobre el suicidio femenino.

Para Julia Kristeva, el cadáver representa “la muerte infectando la vida” y por lo tanto, es la apoteosis de lo abyecto (4). Aunque el lienzo de Millais pueda parecer que representa a una santa cristiana con los brazos abiertos y la mirada hacia arriba, o incluso a una deidad acuática o sirena –viva– en un riachuelo rodeado de preciosista flora, la intertextualidad literaria y cultural conduce a la conclusión de que observamos el cuerpo inmóvil e inerte de Ophelia, cuyo origen está en la tragedia shakesperiana. El prerrafaelita ha querido suavizar un momento oscuro, impuro y tabú como el suicidio, desde una perspectiva religiosa, filosófica y metafísica, así como embellecer su evidencia forense más tangible que será el cadáver de la joven. La profusión de plantas y de flores, con verosimilitud botánica, es claustrofóbica y abrumadora con respecto a la figura femenina que desaparece o, al menos, pasa a un segundo plano frente a la exuberancia y frondosidad vegetal. En cambio, el entorno paisajístico evoca tradicionalmente un tema pagano, como puede ser la muerte voluntaria. Una vez más, agua y naturaleza se entretajan con feminidad, envenenan a las heroínas del arte, son el escenario soñado por víctimas y artistas para cometer este “crimen”, así como se transforman en tumba orgánica de la mujer caída. Por lo tanto, el emblema de suicidio femenino, imaginado por los artistas, es la muerte por ahogamiento que simboliza la liberación a través de la disolución de la corporeidad biológica. Mientras que otras manifestaciones artísticas decimonónicas, como las litografías de la actriz Harriet Smithson que interpretó a Ophelia en París durante muchos años o la obra pictórica *Morte d'Ophélie* de Eugène Delacroix, muestran a la sensual y erótica caída física y espiritual de la joven sumida en sus pasiones previo paso al suicidio, Millais exhibe, de forma macabra y fetichista, el cadáver de la joven para su contemplación, el cual,

simultáneamente, encarnará el ideal de belleza femenina. Según Bachelard, “Ophelia nació para morir en el agua” –su propio elemento natural–, ya que éste es el símbolo profundo y físico de la defunción de una mujer joven y bella, sin orgullo ni venganza, que se ahoga en sus propias lágrimas, y que, en definitiva, define “el suicidio masoquista” (98). A finales del siglo XIX, Ogle afirmará que, mientras el método preferido de muerte voluntaria en hombres era el ahorcamiento y las armas de fuego, las mujeres preferían el ahogamiento o la sobredosis de drogas (118). Del mismo modo, se extrae la idea de su estudio que las estadísticas en aquella época no aportan datos fiables ni argumentos concluyentes, por lo que no se puede afirmar que la muerte acuática simbolice el suicidio femenino en la realidad social victoriana, aunque sí prevalezca en su ficción y su estética. Pero otros estudios que barajan datos de mujeres que logran sobrevivir y son recluidas en manicomios decimonónicos afirman que cumplían con el cliché de “chicas consternadas que se arrojan al agua desde un puente alto” (Anderson, 197).

Más allá de obsesionar las artes escénicas, pictóricas y poéticas, Showalter afirma que Ophelia encarnó no sólo el arquetipo de mujer desequilibrada en la literatura victoriana, sino también de paciente recluida en sanatorios psiquiátricos del siglo XIX; incluso textos médicos que abordaban la locura femenina fueron ilustrados con dibujos de doncellas que representan al personaje femenino shakesperiano (1985b, 90), llegando a servir de inspiración mujeres recluidas en dichas instituciones a actrices que interpretaban el papel de Ophelia en esa época (91). Sin ser únicamente la encarnación de la enajenación mental y la muerte voluntaria, esta ensayista la definirá como “significante de sexualidad y de identidad femenina” (1985a, 117), afirmando que el diagnóstico de la joven es la enfermedad isabelina de la melancolía por amor o erotomanía” (118). En definitiva, la expresión artística del icónico ideal estético de Ophelia se confunde con la realidad represora de la mujer victoriana, proclive al desorden nervioso y a cambios de humor, siendo éstos los síntomas de prescripción masculina y sancionados por la medicina que diagnostican etiologías degenerativas: histeria, locura o negación del instinto de

conservación. La lunática y suicida puede ser tanto una mujer soltera, víctima de la seducción sexual o de la carencia absoluta de plenitud amatoria, como un “ángel del hogar”, infeliz y oprimido en su matrimonio. Lo ominoso presidirá igualmente este cuadro, ya que Millais utilizó como modelo a Elizabeth Siddall, la esposa suicida de su camarada D.G. Rossetti.

Las temáticas de sexualidad y suicidio femenino –mediadas por la voz al unísono del patriarcado en el siglo XIX – han sido fueros del artista masculino para construir imágenes pictóricas y literarias de arquetipos femeninos románticos y sentimentales, que revelan sus inquietudes, temores y aversiones –aunque también su curiosidad, atracción y capricho – con respecto a las tres (des)gracias del hombre: mujer, sexualidad y muerte. Virgen María, Eva pecadora o María Magdalena caída en desgracia, santa o meretriz, fiel esposa o seductora amante, ángel o demonio, alma pura y etérea o malévola hechicera, todas ellas pueden escoger la muerte voluntaria como plausible escapatoria contra el tirano masculino o contra hostiles condicionantes sociales. En todo caso, estos clichés misóginos privan a la mujer de su propia identidad, condicionando su sexualidad y desvertebrando las motivaciones del único gesto viable de autodeterminación en su vida terrestre: la muerte voluntaria. Será gracias a pioneras escritoras victorianas y, sobre todo, a sus herederas en el siglo XX, que la problemática de sexualidad y suicidio se transcriba en un lenguaje de memoria, conciencia, comunicación, ira, rebeldía, argumentación y reivindicación –en definitiva, de expresión subjetiva regentada por autoras –, y no de silencio o hieratismo en la simplificada representación artística de la mujer como obra de arte cosificada en su erotización y autodestrucción por artistas anglosajones. Antes de abordar este giro creativo hacia una versión femenina de la sexualidad y muerte, en el segundo capítulo de esta sección exploraremos dos novelas de Mary Anne Evans/George Eliot (1819-80), que evocan la temática de la mujer caída, pero fijándose horizontes narrativos más ambiciosos, aunque sin desmarcarse de los arquetipos de la androgénesis ya analizados, ni aliarse con el masculinizado canon literario victoriano, pese a su aparente complicidad.



## 2. George Eliot: Némesis sobre las aguas del Realismo

Corinne est le lien de ses amis entre eux; elle est le mouvement, l'intérêt de notre vie; nous comptons sur sa bonté; nous sommes fiers de son génie; nous disons aux étrangers: –regardez-la, c'est l'image de notre belle Italie; elle est ce que nous serions sans ignorance, l'envie, la discorde et l'indolence auxquelles notre sort nous a condamnés;– nous nous plaisons à la contempler comme une admirable production de notre climat, de nos beaux-arts.

MADAME DE STAËL

Bien que Corinne enchantât l'imagination de mille manières, il y avait pourtant un genre d'idées, un son musical ... qui s'accordait qu'avec Lucile. Les images du bonheur domestique s'unissaient plus facilement à la retraite de Northumberland qu'au char triomphant de Corinne: enfin Oswald ne pouvait se dissimuler que Lucile était la femme que son père aurait choisie pour lui.

MADAME DE STAËL

Gracias a *Corinne* (1807) la ginebrina Germaine Necker, o Madame de Staël, inaugura el protagonismo y la proyección literaria de la mujer en el siglo XIX, que impregnará el pensamiento y arte de este período histórico. Nacida como exótica especie natural abocada a la extinción, su exquisita heroína –hermosa, valerosa, carismática, inteligente y laureada por su patria italiana– luchará y perderá contra su hermanastra Lucile, el aclimatado “ángel del hogar” del patriarcado. Pero Corinne será la sibila que presagie la irrupción en las letras de memorables mujeres de ficción –como Maggie Tulliver, creada por George Eliot–, dotadas de una idiosincrasia convencionalmente poco femenina, pero embajadoras de sus “madres”. La protagonista de *The Mill on the Floss* (1860), aclamada como retrato autobiográfico de su autora, es una niña y joven prometedora en su potencialidad intelectual y abanderada de la reivindicación femenina en un hostil entorno rural. Sin embargo, es deficiente en la ejecución de sus ambiciones, ya que la energía que desborda choca contra la represión de sus pasiones –tanto masoquista como socialmente impuesta–, precipitándola a la indeterminación y a la muerte. Su trágico destino puede interpretarse como venganza o castigo de George Eliot bajo la misógina androgénesis literaria, en detrimento de las aspiraciones feministas de su heroína. Analizando el subtexto de sexualidad y suicidio de esta obra, así como comparando a Maggie con Hetty Sorrel de *Adam Bede* (1859), demostraremos que la intención de la novelista al

delinear arquetipos femeninos conocidos y novedosos, así como al recurrir a la muerte de la mujer por ahogamiento, no obedecen únicamente a los designios del patriarcado artístico, sino que se mueven por las aguas de la reinante corriente literaria del Realismo. Premeditadamente excluirémos a George Eliot del grupo de escritoras de la siguiente sección de esta tesis por causa de su reconocida vida sexual fuera del matrimonio, su ambivalencia narrativa sobre los derechos de la mujer y su disociación con respecto a sus heroínas, tales como Maggie o Hetty.

*Adam Bede* y *The Mill on the Floss* son las novelas de esta autora con mayor trasfondo sexual bajo el entorno bucólico de comunidades agrarias de las Midlands en los inicios del siglo XIX, en contraposición con el intelectualismo de obras posteriores como *Middlemarch* (1872) o *Daniel Deronda* (1876). Para entender a Maggie como indómita criatura natural, así como fruto de la apuesta literaria más personal y de mayor intensidad afectiva de su autora, hay que indagar en George Eliot como mujer y literato. Según el academicista F. R. Leavis, ella es, junto con Jane Austen, Joseph Conrad y Henry James, la escritora que inaugura “la gran tradición de la novela inglesa” (7). Percibida, por consiguiente, como una de las mejores novelistas victorianas por círculos críticos conservadores de relevancia en el siglo XX, la vida y obra de Mary Anne Evans delatan su conflicto entre una carrera masculina como artista y la renuncia femenina de sus heroínas, regidas por miedos, dicotomías, dudas y contradicciones. La inteligencia innata de George Eliot, su pasión por los viajes, los idiomas y el aprendizaje en general; su cuestionamiento de la ortodoxia anglicana, así como su juventud independiente en Londres como editora, hacían presagiar a los cánones victorianos la vida poco respetable de una joven de clase acomodada como ella. Ya en su madurez, la ilícita relación amorosa que mantendrá durante décadas con el periodista y crítico literario George Henry Lewes –fundada en el amor y estímulo intelectual recíproco, no en la legalidad matrimonial– fue el detonante para ser repudiada social y familiarmente con contundencia. Pero gracias a su talento literario

y las conexiones de su pareja con el mundo editorial, comenzará escribir desde el anonimato, adoptando el pseudónimo de “George Eliot” y alcanzando un éxito colosal con *Adam Bede*.

La novelista podría haber estado orgullosa de personificar el irreal ideal humano que combina mente masculina y corazón femenino (Gilbert & Gubar, 479). Al estar la creación artística vinculada al intelecto, Eliot asocia la literatura al hombre y, en apariencia, intenta escribir como tal, criticando a sus colegas coetáneas: mujeres escritoras que no se esconden. Para ella, la autoridad narrativa pertenece al punto de vista masculino al creer que la tradición literaria reside en una genealogía patriarcal (Sadoff, 107). Previo a sus primeros escauceos novelísticos, demuestra ser una buena hija de Milton<sup>12</sup>. En “Silly Novels by Lady Novelists” ataca con virulencia la naciente escritura femenina: “la forma más dañina de estupidez de la mujer es la literaria por su tendencia a confirmar prejuicios populares en contra de una educación sólida para ella” (1856, 135). La alegada incompetencia de autoras pioneras<sup>13</sup> y la indulgente respuesta del *Establishment* literario ante sus sintomáticos fallos pueden confirmar la connivencia de Mary Anne con imperantes prejuicios sexistas que calificaban la narrativa de mujeres como inferior. Aparte del tono de censura de este ensayo, Showalter afirma que, a diferencia de Charlotte Brontë, la autora no mantuvo amistad alguna con otras escritoras en su madurez y se desvinculó de la subcultura femenina de solidaridad “entre hermanas” (1977, 88). Además de pertenecer al cliché de “mujer caída” cuya obra parece prescribir el normativo papel femenino de esposa, no tuvo descendencia aunque glorificase la maternidad, fue una cosmopolita erudita, pero escribe sobre un mundo rural y pasado poblado de gente rústica y humilde. No obstante, esta actitud de Eliot puede denotar, por un lado, su intencionada falta de identificación con el género femenino hacia la impersonalidad, imparcialidad y objetividad –prerrogativas del Realismo, pese a su intrusismo narrativo–, así como puede expresar sus

---

<sup>12</sup> En *The Madwoman in the Attic*, S. Gilbert y S. Gubar aluden la obediencia de las escritoras decimonónicas a la genialidad de John Milton, el creador de *The Paradise Lost* (1667), mediante la parábola de sus hijas, quienes le ayudan en esta tarea, pero desaparecen públicamente en favor del prestigio e inmortalidad literaria de su padre.

<sup>13</sup> George Eliot, ávida lectora antes de ser escritora, fue admiradora de Jane Austen y Charlotte Brontë.

inquietudes sociológicas, políticas, filosóficas, psicológicas, teológicas y científicas. Por otro, revela su encubierta reclamación de una educación vivencial y académica para la mujer, como promesa de un futuro que sí la colme de derechos civiles y posibilite su acceso a la literatura. De hecho, la autora defendió que el sufragio femenino sólo podía ser efectivo cuando ésta estuviera suficientemente instruida (Henry, 23). Pero a la vez, realiza una crítica devastadora con su ficción a la capacidad de la sociedad para aniquilar a las mujeres con sus manos o incitarlas a la autodestrucción, entendiendo que su progreso en la vida, como todo cambio social, requiere tiempo (23-24). De hecho, discerniría que todavía es pronto para su Maggie, porque carece de la preparación y experiencia necesarias para trascender como individuo en un entorno intolerante. Como veremos, su creadora adoptará el rol de furiosa diosa Némesis hacia la venganza retributiva, aunque benevolente al defender la dignidad de su heroína caída a la que ahoga en vida, salva con la muerte y entierra con honores masculinos de “guerrero”.

La obsesión de la novelista en sus primeras obras es reflejar la vida cotidiana de gente ordinaria que pueden ser excepcionales en su grandeza –como Maggie–, o en su degradación –Hetty. De hecho, Virginia Woolf asegurará en su artículo “George Eliot” que el mérito de la escritora es la mimesis de una bucólica ambientación rural del pasado, mientras que sus heroínas personifican las debilidades narrativas de esta autora, al ser imposible que ella y sus criaturas se comporten del mismo modo, ya que pertenecen a mundos, cultural y socialmente, distintos (1925, 169). Antes de explorar la trayectoria de la protagonista de *The Mill on the Floss*, presentaremos concisamente a Hetty de *Adam Bede*, unidas ambas por la problemática sexual y condenadas de antemano por su belleza. Las dos serán seducidas por sus deseos carnales, despertarán la atracción en personajes masculinos y suscitarán desconfianza en las comunidades donde viven. Eliot imitará el convencional patrón literario de tentación, caída y penitencia del triángulo amoroso en un pueblo de las Midlands entre: Hetty –una exuberante, coqueta y poco avisada lechera que depende económicamente de sus tíos–, Adam Bede –un

honesto, leal y trabajador carpintero enamorado de la joven–, y Arthur Donnithorne –un despreocupado y depredador “señorito” que la incita a mantener relaciones sexuales con él.

George Eliot dibuja la belleza natural, feminidad embaucadora y generosa redondez animal de esta heroína: “Hetty’s was a springtide beauty; it was the beauty of young frisking things, round-limbed, gambolling, circumventing you by a false air of innocence” (*Adam Bede*<sup>14</sup>, 84). Aparte de la relación entre sexualidad y su voluptuoso cuerpo de doncella, la lechera imita a Lilith al ser paradigma de la mujer narcisista, egocéntrica y destructiva en su ensimismamiento por contemplar su belleza, en sus fantasías de liberarse de los estándares victorianos de domesticidad y en su deseo de escoger por sí misma a su amante entre todos hombres que rivalizan por conquistarla. Además, piensa únicamente en ella misma: “(she sees) nothing in the wide world but the little history of her own pleasures and pains” (*AB*, 369), limitando su percepción de la realidad. Pero el vínculo con el mito de Lilith se asocia, sobre todo, a su carente instinto maternal. Primero, la joven detesta los niños a su cargo, hijos de su tío Poyser: “Hetty would have been glad to hear that she should never see a child again; they were worse than nasty little lambs” (155). Y segundo, el odio a su oficio como lechera augura su futura aversión a la lactancia, degenerable en infanticidio. Eliot, abrumadora narradora intrusiva con autoridad moral, reproduce prejuicios masculinizados al retratar a la frívola lechera, nacida para cumplir un ciclo vital: exhibirse, ser observada por el hombre, atraerle sexualmente, ser seducida, cosificada, erotizada y abandonada. Juzgará su conducta y los actos condenatorios que la llevarán al patíbulo sin profundizar en sus motivaciones ni sus sentimientos. La “sabiduría” de dicha narradora desplegará unos valores sociales al inicio de *Adam Bede* que predefinen a la joven como impenitente y digna de desconfianza por su belleza (Marck, 452). Declarará que este atractivo físico viola las leyes de la madre naturaleza por el desprecio manifiesto de la lechera a su familia y hábitat autóctono: “There are some

---

<sup>14</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Adam Bede* se realizarán con las iniciales *AB*.

plants that have hardly any roots: you may tear them from their native nook of rock or wall, and just lay them over your ornamental flower-pot, and they blossom none the worse. Hetty could have cast all her past behind her and never cared to be reminded of it again” (*AB*, 154).

Las consecuencias de la transgresión de la joven al engañar a su novio Adam y al mantener relaciones sexuales con Arthur serán un embarazo incógnito e indeseado, una huida de su pueblo bajo la indigencia buscando a su amante, el alumbramiento en la clandestinidad de un hijo ilegítimo y el infanticidio como delito que transfiguran al arquetipo de mujer caída, no en víctima digna de la compasión prerrafaelita, sino que en homicida y monstruosa Lilith, que produce repulsa y ensañamiento al ser asesinada en la horca. Pero esta condena a muerte respondería más al deseo narrativo de la novelista de castigar una conducta criminal, que al realismo del que hace gala, porque las penas a mujeres infanticidas en esta época no eran tan severas y el bebé prematuro de Hetty tenía pocas probabilidades de sobrevivir (Marck, 464). La autora se posiciona como obstáculo evitando que la heroína exprese su registro emocional y explique su drama personal en primera persona, así como impidiendo el acceso de lector a su subjetividad femenina como engañada y erotizada “María Magdalena”. El episodio del asesinato de su bebé relatado por Hetty en la cárcel a su amiga Dinah Morris –futura esposa de Adam, convertida en intercesora “Virgen María”– es una excepción, contrastando con otro silenciado infanticidio/suicidio, analizado posteriormente gracias a la obra de Maxine Hong Kingston. No será casual que la cuáquera Dinah encarne a la pionera predicadora Elizabeth Evans –tía de Mary Anne– que reconfortó a una mujer condenada por un asesinato similar (Cunningham, xvi). Pese a la verosimilitud de este impulso creativo “basado en hecho reales” del gusto anecdótico de Eliot, su tiranía y sus premeditadas deficiencias narrativas a favor de dogmas patriarcales y en detrimento de Hetty se entremezclan con otras caracterológicas y morales propias del personaje de la lechera. Esta joven crea un fatal vínculo entre sexualidad y movilidad social, soñando con confort, estatus, lujo, vestidos y joyas. Al carecer de

experiencia e imaginación, ingenuamente aspira a llegar a ser una “*lady*” casándose con el inconstante Arthur. Aparte del imputado delito de sangre, la autora critica la inmoralidad, insensibilidad al dolor ajeno y la avaricia de Hetty que sumen a su novio y sus parientes en sufrimiento y vergüenza, imposibilitando su redención en la novela y la solidaridad del lector. Por consiguiente, la novela afirma que los valores fundacionales del ser humano son la lealtad a la pareja, la devoción a la familia y el respeto a las normas de la comunidad, que la lechera desconoce, pero que Adam posee y, por lo tanto, él sí será recompensado al final de la obra.

Aunque las transgresiones de Hetty puedan desafiar a la moralidad victoriana, son sofocadas por una narrativa sexual, imposible de relatar en esa época, que exige su destierro y eliminación (Kreisel, 2003, 561). Pese a ser inmadura e insalvable como Maggie, ésta última es generosa y no personificará al estigmatizado estereotipo femenino de Lilith. Los lazos afectivos y empatía entre George Eliot y la heroína de *The Mill on The Floss* justifican su uso del género del *Bildungsroman*, inexistente en *Adam Bede* a la hora de explorar este personaje femenino, juzgada y criminalizada sin derecho a la introspección psicológica o emocional. La condena a muerte y la ejecución de Hetty demuestran que la implacable Eliot no refleja a la lechera como mujer caída, víctima del hombre y la sociedad, sino como amenaza, tanto para el patriarcado como para las aspiraciones femeninas/feministas. En definitiva, no acusa a la mujer sexualizada y pecadora, sino a aquélla –bella, vanidosa e ignorante, carente de empatía con el prójimo– de ser egoísta al explotar su erotismo con fines utilitarios y materialistas.

*The Mill on the Floss* nace como canto panegírico a una edénica niñez, crece como elegía sobre el infortunio femenino y desemboca en la tragedia de la vida sexual de la mujer que perece en las aguas. Los primeros capítulos invocan con nostalgia la extraordinaria infancia de una niña ordinaria: la hija del molinero Mr. Tulliver en Dorlcote Mill. El retrato de Maggie con metáforas animales y como “fallo de la naturaleza”, que no puede sobrevivir en el pueblo de St Ogg’s, son reverberaciones del lenguaje darwinista de selección natural que

empiezan a influir en la prosa victoriana<sup>15</sup> (Henry, 20). Su error genético es diádico. Por un lado, radica en su innata propensión a la curiosidad, las travesuras, la exaltación de su agudeza mental y pasiones, no a la obediencia, la docilidad ni la inactividad. Por otro, su piel morena, enmarañada cabellera oscura y vivaces ojos negros generan prejuicios, incluso en su entorno familiar: “Maggie could look pretty, now and then, in spite of her brown skin” (*The Mill on the Floss*<sup>16</sup>, 98), o epítetos como “mulata”, “gitana” o “Medusa”, frente a su prima Lucy, una muñeca de porcelana, orgullo del linaje anglosajón. Como en *Corinne*<sup>17</sup>, cuya heroína encarna la herencia latina, se demarcan dos prototipos rivales de fisonomía y psique femenina en la obra de Eliot: la grácil y dócil rubia frente a la indomable y fiera morena, que anuncian la temática sexual de la mujer caída y retratan una heroína excepcional, opuesta al anodino, común y silencioso “ángel del hogar”. En su niñez, Maggie es entrañable, despierta, incorregible, afectuosa y decidida, escenificando Eliot su devoción por su padre y su hermano Tom en hilarantes peripecias. De hecho, como la autora en su pasado, este personaje busca impresionarles con sus conocimientos al necesitar ambas la aprobación y el reconocimiento masculino (Henry, 60-61). Pero la adaptación de Maggie al normativo, casi tribal, entorno familiar –paradójicamente presidido por el clan matriarcal de su madre Tulliver y sus tías Mrs. Glegg, Deane y Pullet– es impracticable al transmitirle constantemente estar equivocada y que su conducta es disfuncional. La niña se rebelará contra su posición subordinada, pero no podrá evitar gestar un complejo de inferioridad, además de sentimientos de incompreensión, asilamiento y desasosiego al no desear ser la hija pródiga, sino el aprecio y la admiración de sus seres queridos. Al derrochar expansividad, imaginación y ansias de realización, creando así un abismo entre fantasía y realidad, Maggie se enfrenta a su hermano, prosaico y estrecho de miras, quien reproduce literalmente las obligaciones familiares y sociales. La precocidad

---

<sup>15</sup> *On the Origin of Species* de Charles Darwin publicado en 1859, un año antes que esta novela de George Eliot, convulsionó la ciencia, letras y sociedad victoriana, influyendo radicalmente en la visión ontológica del hombre.

<sup>16</sup> A partir de ahora todas las referencias a la novela *The Mill on the Floss* se realizarán con la abreviatura *MF*.

<sup>17</sup> Maggie Tulliver leerá *Corinne* de Madame de Staël, aunque parece rehusar su semejanza con esta heroína.



de la niña no sólo causará la envidia de su idolatrado hermano que, en cambio, detesta y no comparte su afición por el estudio académico, sino que también provoca la premonición de su padre que combina misoginia y alabanza: “But it’s bad –it’s bad... a woman’s no business wi’ being so clever; it’ll turn to trouble, I doubt. But bless you!... She’ll read the books and understand’em better nor half the folks as are growed up” (*MF*, 17). En definitiva, Eliot introduce polémicas cuestiones de la época victoriana con tintes autobiográficos: la educación prescrita a los niños y proscrita para las niñas, así como la intolerancia social ante un proyecto novedoso de mujer. Pero respecto a Maggie, la autora anuncia que su encrucijada, fragilidad y rendición en el futuro como mujer están cimentadas en una infancia que no fue tan idílica.

El “defecto genético” de Maggie, como “patito feo” que genera rechazo por culpa de su aspecto físico de niña morena y salvaje, desaparece al transformarse en majestuoso “cisne” en su adolescencia. Salvo por su belleza, la heroína y la joven Mary Anne son idénticas en su potencialidad intelectual, desesperada necesidad de afecto y exaltación de sus emociones, desertando de la vida ordinaria para dedicarse con fervor a un ideal (Leavis, 39). La empatía y complicidad entre ambas desaparece durante el despertar sexual de este personaje. Mientras que la hermosura femenina es preciado regalo para Jane Austen, provocará intransigencia y rencor en Charlotte Brontë y George Eliot. Ésta última vaciará a la Maggie adulta de virtudes intelectuales y afectivas que compartían, realzando su inmovilidad y abandonándola desvalida en un entorno hostil, como prueba de fuego con dos posibles resoluciones: su autoafirmación como mujer inteligente, sexual y autónoma que huye, o su autodestrucción como prototipo de belleza femenina asociada a debilidad, opresión e inconsistencia que termina desplomándose.

Maggie será el ornamental y codiciado objeto de deseo masculino y discordia dentro de tres triángulos amorosos: Tom vs. Philip, Tom vs. Stephen y Philip vs. Stephen. La heroína intentará posicionarse como sujeto con sus propios deseos sexuales, pero éstos son abortados por sus hombres y la comunidad. Eliot desarrollará la narrativa romántica en dos episodios de

la vida de la joven. Primero, en sus citas secretas durante la pubertad con Philip –hijo de Mr. Wakem, enemigo de su padre y de su hermano, que conduce a la ruina a los Tulliver y que adquiere el molino familiar. Segundo, años después una vez que su padre ha fallecido, en casa de su prima Lucy durante el cortejo de Stephen Guest y la navegación juntos por el río Floss con potente simbología erótica. Maggie será emisora de pasión femenina, pero será reprimida por Tom, focalizado en acumular riqueza y recuperar el patrimonio perdido por la obstinación de su padre. En ambos capítulos, se producirá una colisión entre sexualidad y naturaleza con efectos narcóticos y alucinógenos para la heroína hacia el caos, tanto cuando pierde, primero, el control seducida por la tentación, como, después, al frustrar la consumación amorosa.

La tragedia no se concentra únicamente en el lamentable desastre natural con el que se resuelve la novela, sino que se fragua a lo largo de la existencia de Maggie quien, pese a sus valiosos regalos genéticos, no ha sido instruida para la desgracia. Desde el abandono de la infancia, los acontecimientos en su vida se marcan con el sello del sufrimiento familiar y la ruina económica. Las interiorizadas normas sociales son represoras y sexistas, negando su humanidad, proclamando su inferioridad y degenerando en tanto parálisis como debilidad de carácter de la heroína (Ermath, 587). Sus opciones son dos: el victimismo o resistir el dolor con resignación bajo un halo místico. La heroína elige la segunda, incluso sin contar con el cariño de Tom, obsesionado con vengarse de los Wakem: “She strove to be contented with that hardness, and to require nothing. That is the path we all like when we set out on our abandonment of egoism –the path of martyrdom and endurance” (MF, 293). Así, Eliot secularizará el concepto de martirio y moderniza el discurso hagiográfico en esta obra para redefinir a una santa bajo los auspicios del *Bildungsroman* (Yeoh, 7-8). Paradójicamente, Gilbert y Gubar hallan que Maggie es “más monstruosa cuando intenta transfigurarse en ángel de renuncia” (491). Antes de ello, la hija de los Tulliver hallará un espacio natural e íntimo de libertad y delectación sensual en Red Deeps. Será el escenario de sus encuentros clandestinos

con Philip prohibidos por Tom, debido a la deformidad física del hijo de Wakem –la joroba– y a que es el odiado compañero de colegio cuyo padre destruyó a Mr. Tulliver. Ellen Moers concluye que las escritoras del siglo XIX emplearon el concepto “paisaje femenino” para expresar sus deseos sexuales sin levantar sospechas ni desafiar al decoro victoriano (257). Pasear por ese paraje será para la joven una fuente de excitación y culpabilidad: “she was free to wander at her will –a pleasure she loved so well, that sometimes, in her ardours of renunciation, she thought she ought to deny herself the frequent indulgence in it” (*MF*, 299). Asimismo, la apreciación masculina de su cuerpo femenino, y no la proximidad al defectuoso Philip, provocará placer en Maggie. Pese a las delicias de este jardín secreto, le confiesa que renuncia a todas sus ambiciones: “I was never satisfied with a little of anything. That is why it is better for me to do without earthly happiness altogether” (328), siendo esta moderación en sus apetitos y la negación de sus deseos el origen de su angustia vital (Kreisel, 2001, 91). Bajo la negligencia de todo estímulo terrenal, Maggie vive muerta entre los vivos persiguiendo la perfección espiritual y la autoflagelación con pulsiones autodestructivas, que Philip califica como “largo suicidio”, contra lo cual contraataca ofreciendo ser su “hermano” y “profesor”. Eliot cuestiona la inhabilitación de su criatura para aceptar amor y cultura, ya que su heroína cree que violan normas sociales, siendo debates sus encuentros con este amigo donde justifica que desistir de los placeres es mejor y más natural que la satisfacción de éstos (Szirotny, 183).

El fatal error de Maggie, que le embarca a la deriva hacia un inmerecido estatus de “María Magdalena”, tiene su génesis en unas vacaciones en casa de adinerada prima, donde accede a una peligrosa “feria de vanidades” de deleite hedonista, tras un año de ascetismo, soledad, servidumbre y pobreza como castigo que se inflige así misma tras el fallecimiento de su padre. Allí, será expuesta ante Philip –con quien se reencuentra– y Stephen –aspirante a la mano de su querida Lucy Deane–, experimentando desconocidas sensaciones físicas que desestabilizan su penitencia de fervor religioso y misantropía. Se inicia así una fase nueva con

su maduración sexual y florecimiento femenino, entrelazados con el placer espacializado. Al alcanzar la edad adulta, Maggie es, por fin, admirada y venerada, pero no por su inteligencia sino por su cautivadora belleza, lo cual distancia definitivamente a la heroína de su autora. Sus atributos físicos despertarán curiosidad en Stephen y sospecha femenina ante su cuerpo insultante: “There was something rather bold in Miss Tulliver’s direct gaze, and something indefinably coarse in the style of her beauty, which placed her, in the opinion of all feminine judges, far below her cousin Miss Deane” (*MF*, 431). Incluso, Mr. Wakem, al conocer los sentimientos de su hijo por Maggie, se ve perturbado por la carga sexual de la hermosura de la joven: “She’s not the sort of woman your mother was [...] she’s handsomer than this – deuced fine eyes and fine figure, I saw; but rather dangerous and unmanageable” (428). Mientras que Lucy encarnaría la paz conyugal, que es aplaudida por un público masculino y femenino, la predisposición genética de la insólita Maggie no sería casarse ni la frigidez, sino provocar la enajenación de hombres subyugados por su voluptuosidad sexual. Previo a su infatuación, Stephen también reconocerá que la joven es atrayente, pero que está descartada como esposa.

En este nuevo universo de sensualidad y de erotismo con la irrupción en escena del pretendiente de Lucy, se gesta en la heroína un desajuste entre el atractivo sexual encarnado por este joven y el compromiso infantil adquirido con Philip. Siente pasión por el primero, sin estar atraída por el segundo, concibiendo así su posible unión con el hijo de Wakem como sacrificio amatorio (Dee, 404). De hecho, la frialdad de Maggie cuando su eterno enamorado le propone matrimonio delata la repugnancia provocada por su anomalía física, resultando liberadora la insistente interdicción de Tom de tener contacto alguno con su adversario. En cambio, esta traición de la joven puede ser el estallido de venideras represalias de George Eliot<sup>18</sup> como Némesis, “aliada” con el hijo de Mr. Wakem. Rompiendo los lazos afectivos creados en la infancia con él, la heroína podría, en principio, dar rienda suelta a su frenesí con

---

<sup>18</sup> Según N. Henry, el componente autobiográfico en la dinámica sexual de la novela, cuando Maggie no acepta a Philip, podría evocar los sentimientos de rechazo en George Eliot al recordar haber sido menospreciada por amantes anteriores a G. H. Lewes, quienes consideraban su fealdad como causa de su escaso atractivo sexual.

Stephen. El magnetismo erótico entre ambos sería bidireccional: “Each was oppressively conscious of the other’s presence, even to the finger-ends [...] neither of them had begun to reflect on the matter, or silently to ask, ‘To what does all this tend?’” (*MF*, 403). La joven no encontrará el vocabulario para articular esta apetencia libidinosa ni para identificar esta nueva sensación como amor, pero la atracción física mutua será el preludio del *carpe diem* y de la irresistible tentación del cuerpo: “Under the charm of her new pleasures; Maggie herself was ceasing to think... of her future lot” (402), percibida como hechizo y trastorno mental.

La heroína permanecerá en la indeterminación ante la inminencia de dos propuestas de matrimonio. Se muestra evasiva con Philip, pero, posteriormente, no rechazará “la iniciación sexual” del paseo en barco junto al novio de su prima, teñido de encantamiento sensorial con indolencia, maleabilidad y abandono sexual: “There was an unspeakable charm in being told what to do, and having everything decided for her” (467). Bajo los efluvios de la pasión, el agua se alía con Stephen, fluyendo hacia la incontrolable consumación del encuentro sexual. Pero Maggie luchará contracorriente para preservar su virginidad<sup>19</sup>, abortará su fuga con el joven y declinará casarse con su “no-amante”, regresando sola a St. Oggs y, según la opinión pública, mancillada, lo cual la convertirá de facto en mujer caída. La heroína rechazará todas las opciones, pero es incapaz de decidir con autonomía y determinación sobre su futuro. En su eterno combate, triunfará finalmente la represión en su mente asediada por el adoctrinamiento patriarcal al repudiar a Stephen y al no acudir al comprensivo Philip. Sus escrúpulos y miedos para expresar sus instintos sexuales provocan la cólera de una endiosada Eliot que no condena la transgresión de Maggie, sino su pasividad y puritanismo, precipitándola al hundimiento.

No obstante, la dicotomía de la heroína entre gozo erótico y el verdadero amor, basado en afecto y afinidad intelectual, empequeñece ante el colosal cariño que siente por Tom –su verdadero ídolo–, forjado en su “Arcadia” infantil: “The first thing I ever remember in my life

---

<sup>19</sup> La narrativa de Eliot y los diálogos de Maggie con su familia descartan que pierda la virginidad con su fuga.

is the standing with Tom by the side of the Floss while he held my hand” (*MF*, 307). Al regresar a casa, su hermano será, en cambio, el primero en catalogarla como “mujer caída”, objeto de desprecio familiar, marginada y condenada al exilio, incluso insinuando que su destino es emigrar a América. Además de torturarse con tal rechazo, Maggie desarrollará una masoquista esquizofrenia haciéndose daño a sí misma, atemorizada por herir a Philip y a Lucy involuntariamente. Su nobleza hacia su hermano y sus seres queridos impide que germinen sentimientos amorosos por Stephen, más allá del deseo fisiológico. De hecho, la joven piensa que la sexualidad es nociva por su nexos con dolor y arrepentimiento. Eliot no sólo reprochará a la heroína su confusión e inmadurez, sino también su necesidad de que el entorno valide su existencia y apruebe sus acciones, así como su dilación en labrarse un destino propio.

La “profesión” impuesta a este personaje por el patriarcado es la interiorización de la culpa y el sufrimiento, mientras que su vocación biológica es el amor recíproco como Eliot afirma: “If life had no love in it, what else was there for Maggie?” (235). La hija de los Tulliver no tendrá armas tangibles –edad, experiencia, dinero, educación ni autonomía– para edificar una nueva identidad y existencia, renunciando al pasado y forjando su emancipación como mujer. Paralizada en la fragmentación de su psique, Stephen satisface su cuerpo femenino y Philip alimenta su hambre intelectual, pero Tom es el hombre que más ama. Bajo la inocencia infantil, Maggie expresó ya su incestuoso sueño de vida marital en celibato con su hermano: “I love Tom so dearly...– better than anybody in the world. When he grows up, I shall keep his house, and we shall live together” (31). Él encarna un preciado recuerdo de la memoria: las idealizadas reliquias de un pasado paradisiaco y la perfección de la andrógina niñez, libre de manchas del despertar sexual. A diferencia de esta joven, Eliot abandonó a su hermano Isaac y, pese a unos duros comienzos sola en Londres, nunca volvió a casa, por lo que no patrocina el retorno de su heroína a St. Ogg’s y advierte a la mujer de las fatales secuelas si desiste en su esfuerzo por alcanzar la libertad (*Ermath*, 601). La única escapatoria

de Maggie, quien pagará haber obviado los regalos genéticos de su creadora –inteligencia, bondad y afectuosidad– y haber renunciado a una vida alejada de la opresión familiar y social, es la muerte, sólo codiciable mediante un suicidio engalanado con épica, valentía y honores.

\* \* \* \* \*

‘Ximéo... il n’est plus temps, mon malheur est gravé trop avant pour que ta main même y puisse atteindre: ta voix, je ne l’entends plus sans tressaillir de peine, et ta présence glace dans mes veines ce sang qui jadis y bouillonnait pour toi; les âmes passionnées ne connaissent que les extrêmes; l’intervalle qui les sépare, elles le franchissent sans s’y arrêter jamais [...] mais maintenant, pour anéantir ce souvenir (ton inconstance), il faut percer le cœur dont rien n’a pu l’effacer’. En prononçant ces paroles, la flèche mortelle était dans son sein.

MADAME DE STAËL

En su relato corto “Mirza” (1795), esta escritora suiza introduce el suicidio como gesto de sacrificio por amor. George Eliot coqueteará en *Adam Bede* con la ideación femenina de la muerte voluntaria por ahogamiento cuando Hetty vaga sola, desesperada y embarazada en busca de Arthur, ofreciendo su vida a la providencia: “Perhaps when there was nothing else she could do, she should get courage to drown herself in some pond” (AB, 380), o “Perhaps death would come to her, for she was getting less and less able to bear the day’s weariness” (389). Así se enuncia la tradicional relación causa-efecto entre transgresión sexual e intento de suicidio inacabado por la falta de valor de Hetty. Pero Eliot se aproximará a la *nouvelle* de Staël al escenificar la trágica muerte de Maggie bajo la sofisticada y ambivalente fórmula del heroico y glorioso “suicidio altruista”. En esta tipología recogida por la taxonomía de muerte voluntaria de Émile Durkheim, el individuo no ejerce su derecho de matarse a sí mismo, sino que se lo impone como deber y sacrificio en favor del prójimo (236). Es común en sociedades primitivas (235) y en otras contemporáneas en guerra, en las que se erradica el individualismo de sus miembros y se intensifica su pertenencia a la comunidad o a una causa común (237).

George Eliot necesita clausurar *The Mill on the Floss* con la muerte de su heroína ante la imposibilidad de resolver su conflicto sexual, familiar, social y de género de forma realista, sin recurrir a desenlaces utópicos o sentimentales. Aunque la crítica literaria interpreta que la

malograda Maggie muere repentina y accidentalmente, la joven antes no hallaba razones para vivir y esperaba a la muerte desde el exilio forzoso en casa de su amigo Bob Jakin: “But how long it will be before death comes! I am so young, so healthy. How shall I have patience and strength? Am I to struggle and fall and repent again?” (*MF*, 515). Antes de su temerario acto de amor, la narrativa sugiere, como hemos visto, que el suicidio social de la heroína comenzó años atrás. Primero, con el fallecimiento de su padre, el único que perdonó la prodigalidad de su hija frente a la sentenciosa comunidad, obligándola así a resolver, aislada y en solitario, su disyuntiva personal entre pasión y obligación. Y segundo, al no abrazar sus deseos sexuales y rendirse a su adherencia al injustificado estatus de “mujer caída”. No obstante, la muerte por ahogamiento de Maggie no es tan sólo la culminación de un largo calvario suicida que borra intencionadamente toda actividad mental, corporal y emocional, sino que Eliot transformará a la mártir cristiana en guerrera épica, o el equivalente femenino del soldado “kamikaze”.

La escritora se sintió atraída por la tragedia griega al apelar a intensas emociones primitivas del ser humano que ella asocia con sentimientos procedentes de la niñez –período arcaico que construye la personalidad del individuo (Adamson, 323-24). La fascinación de esta autora por el mundo antiguo y sus inquietudes para resolver el misterio de la vida no son incompatibles con su preocupación por temas contemporáneos, tales como el progreso social y económico, el capitalismo, el uso del agua o la situación de la mujer victoriana. De hecho, concibe la novela realista como la versión moderna de la tragedia clásica bajo la influencia de Aristóteles, quien aseveró que tanto ésta como la épica eran las formas literarias más excelsas (Henry, 31), lo cual se compenetra, además, con su intencionalidad narrativa de mostrar que los humildes habitantes de comunidades agrícolas pueden ser prodigiosos y trascendentes. De esta manera, construye *The Mill on the Floss* bajo el colofón trágico del drama a la usanza de Sófocles y de Eurípides, así como sobre la arquitectura argumentativa de la epopeya, reproduciendo los atributos épicos de los flamantes héroes de la guerra de Troya en *La Ilíada*



de Homero (siglo XVIII a.C.) mediante la figura femenina de Maggie. Modela así una versión mejorada de una heroína que aúna la temeridad e impulsividad de Aquiles –demostrada de niña al cortar su negra cabellera–, la complejidad psicológica de Ajax como consecuencia del reconocimiento de su error y culpabilidad, así como la nobleza y el apego familiar de Héctor.

Frente a personajes anoréxicos y escritoras moribundas de la próxima sección, Maggie experimentará una visión epifánica con la vertiginosa subida de las aguas del río Floss. La inminencia de este desastre natural representará la señal que activa su plan de evacuación con triple objetivo: evadirse de sus tribulaciones, salvar a su hermano de una muerte segura y demostrar su valor filantrópico. Con calma, clarividencia y fortaleza, se transfigurará en amazona, recuperando la intrepidez y la vitalidad para la lucha que fueron censuradas en su infancia. Su previo estancamiento y quieta llamada de auxilio a la muerte es ahora una osada misión, energía desbordante y ardiente deseo de transcendencia que la conducen a la inercia de tomar sola los remos de una barca –como el simbólico ataúd de la Lady de Shalott– en su último viaje con rumbo al recuperado molino familiar en busca de un Tom en peligro por las inundaciones: “She seized an oar and began to paddle the boat forward with the energy of wakening hope... now she was in action [...] she was hardly conscious of any bodily sensations –except a sensation of strength, inspired by mighty emotion” (*MF*, 518). Su falta de moderación legendaria en su niñez y su concepción extremista del mundo en edad adulta desencadenan este arriesgado juego “à *quitte ou double*”, o clímax de “todo o nada” entre la victoria de reconciliarse con su hermano y la derrota de la sedación de la muerte. De hecho, Eliot indica que la joven es plenamente consciente de su cercanía: “It was the transition of death, without its agony –she was alone in the Darkness with God” (517). En una gloriosa hazaña logrará embestir la corriente del río crecido y llegar a Dorlcote Mill donde agoniza Tom. En la proeza del rescate se diluye la polaridad entre realización personal y abnegación familiar. Bajo la dicha del reencuentro, Maggie le concede la autoridad a su hermano: los

remos de la barca, que él le reclama para escapar juntos y salvarse. Al igual que la heroína demostró en su infancia su superioridad académica frente a su hermano, incapaz de aprender latín, la novelista reivindica que una mujer puede no sólo arriesgar y ofrendar su vida por quien ama con heroísmo como Mirza –alejada del victimismo y romanticismo prerrafaelita–, sino también poseer una inteligencia marcial y estratégica, nunca inferior a la del hombre. Maggie, como buen soldado, es capaz de dirigir con entereza y valentía la barca ganando una batalla, pero pierde la guerra al abdicar el control de la misma bajo la capitanía de Tom. De la misma manera que ella, de niña, enfadaba a su hermano con su precocidad y liderazgo, éste reconocerá la ventaja congénita de la heroína en el instante *in extremis* previo al desastre. Abrazados, los Tulliver mueren ahogados y son enterrados con el epitafio: “In their death they were not divided” (522). La joven logrará así el perdón de Tom gracias a la muerte, la cual colma de felicidad a esta heroína quien, a la vez, accede de nuevo a la reconfortante infancia. Como combatiente, salva a “su Dios” –su hermano–, pero acepta morir a su lado cumpliendo sus órdenes, ya que la recompensa es el amor fraternal y la condecoración a su valor épico.

El agua es el elemento primordial que domina *The Mill on the Floss* y se relaciona con el origen y fin de tanto la vida humana como la ficción novelística. Esta obra se inicia con la placidez y ensoñación romántica de una naturaleza benigna observando a una niña intrépida que contempla absorta el río y el molino. No obstante, los miedos de su madre, Mrs. Tulliver, son un “oráculo” ominoso que predice la tragedia futura al regañar a Maggie: “Wanderin’ up an’ down by the water, like a wild thing: she’ll tumble in some day” (12), o al revelar su ansiedad con respecto a sus hijos: “They’re such children for the water, mine are...they’ll be brought in dead and drowned some day. I wish that river was far enough” (103). Otro acuático episodio infantil con proyección en el recorrido vital de Maggie, es su meditación sobre una ilustración en *The Political History of the Devil* de Daniel Defoe. En ella, públicamente una mujer es acusada de ser bruja y arrojada a un estanque: si flota, sí lo será, por lo que merece la

muerte, y si se ahoga, se demostrará su inocencia. Aquí, no sólo el agua se asocia a venganza y a muerte, sino que la heroína se ve reflejada en el drama de una mujer abocada a perder en ambos casos. Ya adulta, el río ejercerá un poder adictivo, nublador y sexualmente perturbador sobre ella durante su paseo en barca con Stephen, cuando éste le pide que se deje llevar por el caudal de sus sentimientos y del agua: “See how the tide is carrying us out – away from all those unnatural bonds that we have been trying to make faster round us – and trying in vain” (465). Pero sobre todo, el líquido será el vehículo de escape contra la tiranía social y hacia su reunión final con Tom que George Eliot, transformada en diosa Némesis, usa para dotar de espectacularidad y trasfondo mítico a la desaparición de Maggie, más allá de lo religioso.

Este embrujo mortuorio del agua guarda reminiscencias con la masculina retórica romántica del suicidio femenino. Sin embargo, la novelista es democrática al recurrir también a la muerte por ahogamiento de hombres, como Thias Bede –el alcohólico padre de Adam–, Grandcourt en *Daniel Deronda* o el mismo Tom Tulliver. Pero la pasión de Eliot por este elemento primordial trasciende su observación fenomenológica de la naturaleza y entra en la esfera de influencias científicas y filosóficas en su prosa. Su pareja Lewes, confiando en el griego Tales, afirma que “el agua es el principio de todas las cosas” (4) y que “la humedad fue precursora de las primeras formas de vida” (5-6). En la trágica resolución de la novela, las apocalípticas inundaciones del Floss son tanto un castigo a la comunidad de St. Ogg’s como la purificadora intercesión divina que actúa para resolver el doloroso dilema vital de Maggie. Eliot combina imágenes del diluvio bíblico con un sofisticado empirismo que posibilita que la novela sintetice mito y ciencia (Henry, 59). Sin revelarse las motivaciones exactas del suicidio altruista de Maggie –perfección espiritual en comunión con Cristo o lealtad familiar–, los puentes contruidos con sus seres queridos –Lucy, Philip y Tom– se han hundido, y ella no permite que Stephen sea más que una infatuación perniciosa. No habrá vuelta atrás, por lo que las inundaciones actúan como *deus ex machina* para resolver el *impasse* de la novela.

La muerte de Maggie resulta traumática e innecesaria para lectores y crítica. Ninguna renuncia o muerte de una heroína ha desconcertado tanto al público, “especialmente entre las feministas que buscan una hermana en este personaje que quiso alcanzar sus aspiraciones de amor y de vocación” (Szirotny, 178). Esta joven de ficción no será su estandarte porque Eliot desdramatiza su desaparición, que implica, además, la extinción de la especie –los Tulliver–, tras el fallecimiento de los dos hermanos, tal vez motivada por el hecho de que la autora no tuvo hijos. Ella misma explicará que la muerte temprana de jóvenes no es trágica porque les libera de la complejidad de los tiempos modernos y les sitúa más cerca de la salvación divina:

I don't know whether you strongly share, as I do, the old belief that made men say the gods loved those who died young. It seems to me truer than ever, now life has become more complex, and more and more difficult problems have to be worked out. Life, though a good to men on the whole, is a doubtful good to many, and to some not a good at all. To my thought, it is a source of constant mental distortion to make the denial of this a part of religion –to go on pretending things are better than they are. To me early death takes the aspect of salvation (*Life & Letters*, ed. 2004, 460).

Al extirpar el romanticismo, fetichismo y luto de los artistas del patriarcado, como los prerrafaelitas, a la muerte de la mujer joven y bella, Eliot pudo recurrir al suicidio femenino –fallido en Hetty y consumado en Maggie– en forma de estrategia de su supervivencia como “escritor”, siguiendo parcialmente el mismo estímulo que sus colegas varones coetáneos que ocultan su ansiedad ante su propia muerte representando la desaparición voluntaria o forzada del peligroso y deseado cuerpo femenino. Para abrazar el estatus de artista y desaparecer como mujer manteniendo en privado su condición de emancipada que goza de una vida sexual plena, abandona a sus heroínas a su suerte al sentir que su obligación como novelista está por encima de cualquier juicio de valor que contravenga los mandamientos del Realismo literario: reproducir fielmente la relación entre el individuo y la sociedad en un determinado período histórico para intentar comprender la vida humana, sin matices reivindicativos, sentimentales, subjetivos o de justicia que salvarían a Maggie, pero enturbiarían su misión como autora.

Mientras que *Adam Bede* perpetúa los misóginos clichés de la androgénesis literaria del siglo XIX que inmovilizan y estrangulan a Hetty, *The Mill on the Floss* los supera al introducir en la arena pública victoriana a una mujer nueva, diferente y extravagante que conjuga belleza erótica, ternura, amenazante inteligencia, elevados ideales, elocuente bondad, generosidad y un profuso espectro de sentimientos de entrega al prójimo, bajo los principios estructurales y morales de modelos clásicos: la tragedia y epopeya griega. El final de la obra no supone castigar a Maggie –potencial transgresora intelectual y sexual–, sino facilitar el único canal factible de reconciliación con su hermano e iniciar la identificación del lector con este nuevo arquetipo de heroína con la meta de redefinir su opinión respecto a ella y generar empatía. Más allá de la crítica literaria que reprocha a Eliot “el asesinato” de un adorable personaje femenino y la sensación de innecesaria pérdida humana a través de esta muerte deliberada, la autora persigue fines antropológicos y sociológicos con su prosa al asegurar que si Maggie hubiera recibido la educación adecuada, consumado sus instintos sexuales y elegido por sí misma, alejada de presiones familiares y sociales, no se habría visto obligada a recurrir al suicidio altruista como vehículo para afirmar desesperadamente su honor, dignidad y valía. En definitiva, al abordar la temática de sexualidad y muerte voluntaria, Eliot cumple el decálogo del Realismo –percepción, reflexión y verosimilitud con respecto a la sociedad victoriana–, adicionando a su fórmula literaria la idealización de un tiempo pretérito, formas heredadas de maestros clásicos, contemporáneas inquietudes filosóficas y científicas, así como la concienciación social sobre la problemática femenina. No obstante, la novelista no se sentirá acomplejada a la hora de mimetizar retratos hieráticos de mujeres, argumentos moralizadores y didácticos que violan su recorrido vital como mujer poco convencional, pero que no vetan su acceso como creadora al selecto y masculino canon literario del siglo XIX.

**SECCIÓN II: PATOGÉNESIS – LAS  
VÍRGENES SUICIDAS DEL SIGLO XIX**



Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. El dolor no es corporal sino espiritual, aunque el cuerpo tiene su parte en él. Es un intercambio amoroso tan dulce el que ahora tiene lugar entre el alma y Dios.

SANTA TERESA DE JESÚS

Lúgubre es la vida, amarga en extremo [...]  
¡Oh muerte benigna, socorre mis penas!  
Tus golpes son dulces, que el alma libertan.  
¡Qué dicha, oh mi Amado, estar junto a Ti!  
Ansiosa de verte, deseo morir.

SANTA TERESA DE JESÚS

Con su autobiografía *El Libro de la Vida* (1588) y los versos de “Ayes del Destierro”, esta religiosa y escritora castellana del siglo XVI exalta la experiencia mística de comunión con Dios mediante una retórica metafórica y alusiva oriunda de las temáticas de la sexualidad y la muerte voluntaria. Santa Teresa de Ávila inaugurará, de este modo, un intencionado o casual juego semántico que confunde amor espiritual con otro físico igualmente ardiente en la prosa, y sinceridad con exaltación romántica en su negación del instinto de conservación en la lírica. Alejadas espacial y temporalmente, herederas o no de esta secreta “hermandad” en la estética femenina, las novelistas y poetisas anglonorteamericanas del siglo XIX analizadas en esta sección apelan a análogas estrategias de oblicuidad, ambigüedad e insinuación en ficción y poesía a la hora de reflejar sus deseos sexuales y tendencias suicidas sin transgredir normas de decoro, respetabilidad y moralidad imperantes en su época, ya que, de lo contrario, habrían obstaculizado su acceso a la creación artística. Showalter define el siglo XIX como el tiempo de las mujeres novelistas con figuras estelares como Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot (1977, 4). Las dos primeras, junto con otras autoras victorianas rescatadas por el canon de la literatura –Emily Brontë, Christina Rossetti y Emily Dickinson–, conforman una pléyade de creadoras que transforman su castidad<sup>1</sup> en *modus vivendi*, así como en cualidad intrínseca a su vocación narrativa y lírica. Mientras la virginidad en la juventud de la mujer constituye un

---

<sup>1</sup> Las autoras de esta sección murieron solteras, e implícitamente castas, justificándose su denominación como “vírgenes suicidas”. Charlotte Brontë escribió todas sus obras como tal, aunque se casara meses antes de fallecer.



atractivo erótico para el hombre, las que la conservan durante su madurez serán llamadas “solteronas” y guardarán un maleficio en su cuerpo: dejan de ser objeto de deseo por parte del sujeto masculino y escapan a su poder convirtiéndose en hechiceras o amantes del diablo (De Beauvoir, 1949a, 262-63). El censo de población de 1851 en Gran Bretaña estableció que había cientos de miles más de mujeres que de hombres (Ingham, 129). La ficción y poesía de estas cinco escritoras explorarán este excedente de población femenina al que ellas mismas pertenecen: solteras de clase media, hábiles pero inactivas, instruidas pero con acceso vetado a la educación universitaria y al ejercicio de una profesión, con escasas posibilidades de ser independientes o encontrar un marido<sup>2</sup>, y acuciadas por la frustración sexual e ideas suicidas.

En contraposición a este prototipo, el individuo es tradicionalmente complementario y binario, estando predestinado, por consiguiente, a vivir en pareja (Foucault, 1984b, 153). Los postulados patriarcales imponen el matrimonio al hombre y la mujer como eje fundacional de la normativa institución de la familia, bajo la cual ambos deben cumplir unos roles específicos conforme a este patrón obligatorio de sexualidad. Para Durkheim, la unión marital disuade de la muerte voluntaria al aportar una saludable disciplina ejercida por la sociedad, entendida como “organismo coercitivo de contención que regula las pasiones del ser humano, aportando equilibrio personal y evitando que éste persiga deseos reprobables de naturaleza sexual o mortal” (304). Además, quienes no cumplen con los requisitos para casarse y para fundar una familia en el siglo XIX, son rechazados y pasan a formar parte de la categoría de “desechos humanos del país” –junto con pobres, locos y enfermos–, siendo así más proclives al crimen y al suicidio (186). Entre ellos, destacan las solteras victorianas, catalogadas como problema social relacionado con trastornos mentales (Showalter, 1985b, 61). Más allá de “la élite de la mujer casada”, las que no consiguen marido son forzadas a envejecer prematuramente y son denostadas con calificativos como “*old maids*”, “*spinsters*” o “*elderly virgins*”. Padecerán

---

<sup>2</sup> Las biografías de, al menos, Jane Austen, Charlotte Brontë y Christina Rossetti indican que permanecieron solteras por decisión propia, ya que recibieron varias ofertas de matrimonio las cuales rechazaron.

contra su voluntad represalias de este indeseable estatus social: la falta de integración a la comunidad y precariedad económica, siendo susceptibles de fraguar planes autodestructivos.

La profesionalización de la vocación literaria femenina también entra en el debate de la medicina del siglo XIX entre cuerpo y mente. La transmisión de sangre del útero al cerebro en la adolescente intelectual pone en peligro su desarrollo sexual pudiendo evolucionar hacia la enfermedad nerviosa (Clarke, 17-18). Entre ellas, aquellas mujeres anglosajonas del siglo XIX que se convierten en escritoras bajo estas características sociológicas, se encontrarán todavía ancladas a una visión periférica de sí mismas y estarán condenadas al ostracismo artístico por culpa del asfixiante adoctrinamiento moral. En cambio, aflorará en sus obras, en menor o mayor medida, una subjetividad de cáliz femenino y/o feminista de cuestionamiento, rechazo, ira, sátira o denuncia contra el patriarcado que impactará en generaciones posteriores de creadoras. Sumidas aún en este péndulo creativo entre conformidad y desafío, los temas de sexualidad y suicidio constituyen para Jane Austen, las hermanas Brontë, Christina Rossetti y Emily Dickinson una tierra de nadie virgen, pero propicia para la experimentación narrativa y poética. En oposición a la literatura masculina de la misma época que exhibe y sobreexpone el cuerpo femenino de forma explícita y moralista con fines misóginos o reduccionistas, estas autoras intentan cubrir y ocultar cualquier rasgo orgánico. Abordarán estos dos fenómenos “físico-psico-sociales” de forma velada, implícita, indirecta y ambigua, potenciando un rico y subversivo subtexto, que transformaría sus obras en palimpsestos narrativos, guardando mensajes subyacentes que pueden ser leídos entre líneas por debajo del barniz de imborrables dogmas religiosos y sociales de la Inglaterra y Norteamérica del siglo XIX. Por lo tanto, las cuestiones de sexualidad femenina y muerte voluntaria emergen incluso en manifestaciones artísticas que intencionadamente parecen evitarlas, como es el caso de las obras de Austen.

En contraposición a la mujer casada que carece de independencia para escribir, de identidad legal propia al estar unida a su marido y de una sexualidad no orientada a utilitarios

finés sociales, estas novelistas y poetisas prefieren permanecer en la indeterminación y la marginalidad social de la soltería. Adicionalmente, comprenden que la creación estética sólo es compatible con el celibato que, en principio, no siempre es forzoso al poder ser deseable para la mujer. No obstante, están desahuciadas, en permanente estado de vigilia y muerte en vida por culpa de su obstinado rechazo a todas las variantes posibles de la sexualidad: la promiscuidad de libertinas como la escritora francesa George Sand, el error de la mujer caída como las heroínas pictóricas prerrafaelitas y los roles de esposa-madre del normativo modelo del “ángel del hogar”. Pese a que su existencia se vea estigmatizada por su renuncia al cuerpo y su suicidio social sea inducido, esta opción les permite edificar un mundo paralelo de gozo íntimo: la literatura, concebida como la única y sublime vía de escape donde poder reflejar virtuales alternativas sexuales y fijaciones autodestructivas, entre otras inquietudes personales y creativas. Recurrirán, inclusive, al suicidio en sus obras al convertirse en un tropo contra numerosas constricciones patriarcales, que les permite desvincularse de la opresión ejercida sobre su anatomía, ya que, de lo contrario, impediría que retomasen su posición de sujeto (Bronfen, 142-43), la cual es indispensable para ejercer su profesión artística. Sin embargo, prevalecerá la ambivalencia entre la empatía a la muerte voluntaria como lógica reacción ante el dolor emocional de la mujer y su consumación como acto infame que atenta contra Dios.

Al cultivar su presencia en las letras mediante la ausencia de sus cuerpos de mujer –travestidos, inválidos, vendados, enfermizos, anoréxicos y fantasmagóricos–, sobreviven en eterno aplazamiento temporal de su plenitud sexual y en ralentizada carrera hacia la liberadora meta de la muerte que clausurará su sufrimiento. En definitiva, matan literariamente su propio cuerpo en sus vidas para legitimar la calidad artística de sus obras que, no obstante, pueden transmitir consciente o inconscientemente deseos de placer sexual y masoquismo suicida con efecto paliativo, terapéutico y expiatorio que contrarreste la sintomatología de su experiencia vital entendida como afección crónica. La creación literaria, por lo tanto, no sólo les concede

la libertad o les ayuda a comprenderse a sí mismas al facilitar que verbalicen sus emociones exaltadas en la poesía o que transcriban su autobiografía en la ficción, sino que también posibilita que expresen su inconformismo y, particularmente, que sublimen sus instintos corporales, vitales y mortales que, moral y socialmente, se ven obligadas a abortar y reprimir en público. Paradójicamente, la invasión de deseos suicidas en verso y prosa de algunas de estas cinco autoras será más inteligible que el tratamiento de la sexualidad que, aunque no aparezca manifiestamente en sus obras, no deja de ser una preocupación latente, un placer solapado o sufrimiento para ellas. Además, el hecho de que muchas de sus creaciones pasaran desapercibidas para la censura del *Establishment* masculino de su época o fueran consideradas poco meritorias al haber sido escritas por mujeres, preserva sus componentes de sexualidad y muerte voluntaria en intacto y perfecto estado para la interpretación crítica contemporánea.

Emplearemos el término médico de la “patogénesis”<sup>3</sup> en esta sección para referirnos de forma simbólica al origen anómalo o derivado de trastornos mentales que es inherente a la problemática de sexualidad y suicidio plasmada en la literatura femenina anglonorteamericana en el siglo XIX. Por consiguiente, aludiremos a hegemónicos prejuicios patriarcales de este período histórico que asocian estas dos cuestiones con la locura cuando conciernen a la mujer. Por un lado, la medicina occidental de esta época define la sexualidad como dominio proclive a procesos patógenos que requieren intervenciones normativas al poder repercutir sobre otras enfermedades (Foucault, 1976, 67-68). Igualmente, el cuerpo femenino se identifica con la histeria y la demencia debido a su “saturación sexual” (104). La psiquiatría decimonónica, de hecho, considerará su sexualidad como un caso clínico desde el diagnóstico, pasando por el tratamiento hasta la curación. De ahí que la praxis de su representante, el hombre, perciba cualquier impulso erótico femenino como problema de salud, mientras ella lo asocia al pecado y al tabú. Como adelantamos, se negará que la práctica del coito conlleve el orgasmo de ella,

---

<sup>3</sup> En medicina se refiere al estudio de las causas físicas y morfológicas que conducen a desarrollar una dolencia.

pero se estigmatizará a la que es promiscua. No será hasta el siglo XX cuando la sociología estadounidense demuestre que ambos sexos experimentan placer físico y que la mujer alcanza el clímax sexual a través de sus genitales y de sus cinco sentidos (Moers, 256). Por otro, el intento frustrado o exitoso de suicidio se configura como barómetro de disfunciones psíquicas y estados transitorios de enajenación mental. Implica una violación de normas de convivencia, se trata clínicamente como una depresión y se reevalúa científicamente como acto pasivo, no deliberado (Higonnet, 1983, 70), con influencia en la opinión pública y en el arte. Enfatizando las fuerzas sociales que inciden en la muerte voluntaria, el sociólogo Durkheim será quien, a finales del siglo XIX, desmienta que la acción de matarse a sí mismo constituya un tipo de locura (26), aunque mantendrá que la neurastenia predestina al sufrimiento y éste al suicidio (33). Por ello, la mujer decimonónica, que se dedica con intensidad a la literatura, puede estar abocada a esta dolencia mental por causas psicosomáticas –inactividad muscular, debilidad corporal o sensibilidad excesiva–, derivadas de los condicionantes sociales ya mencionados.

Los próximos capítulos se dedicarán a Jane Austen, las hermanas Brontë, Christina Rossetti y Emily Dickinson: un heterogéneo clan de escritoras de convergente denominación simbólica como “vírgenes suicidas”, afines en sus inquietudes sexuales y mortales. Además, la singularidad de sus vidas marcadas por aislamiento, falta de acontecimientos significativos, renuncia, tragedia, talento intelectual infravalorado y expectativas de muerte inminente, las transfigurarán en heroínas y mitos de la literatura que cautivan al lector tanto como sus obras. Se debatirán entre “féretros” del patriarcado del siglo XIX que entierran sus cuerpos en vida y su insolencia creativa al hallar, desde su silencio social, una escapatoria identitaria y airada mediante la novela y la poesía, donde el sustrato sexual será poderoso tanto en su represión convencional como bajo una nueva e incipiente declaración en versión femenina, mientras que el patrón vital y narrativo de clausura-escape que siguen incitaría a la ideación suicida.

### 3. Etiología en Jane Austen: de la pulsión adolescente a la vejez prematura

It would be an endless task to trace the variety of meannesses, cares, and sorrows, into which women are plunged by the prevailing opinion that they were created rather to feel than reason, and that all the power they obtain, must be obtained by their charms and weakness.

MARY WOLLSTONECRAFT

‘The strength of my mind (Emily) is equal to the justice of my cause; and that I can endure with fortitude, when it is in resistance of oppression’. ‘You speak like a heroine’ said Montoni, contemptuously; ‘we shall see whether you can suffer like one’.

ANN RADCLIFFE

La última década del siglo XVIII, marcada por acontecimientos estéticos, ideológicos y políticos como la irrupción del Romanticismo, el género gótico o la Revolución Francesa (1789), se configura como época histórica de mudanza e ingenio que propicia las inquietudes artísticas de un dispar grupo de novelistas inglesas con incipiente acceso al pensamiento y la literatura. Posicionadas en visiones antagónicas sobre la identidad femenina, Mary Wollstonecraft aboga por una mujer racional cuyo instinto de preservación elija la educación de su mente, en detrimento de la instrumentación erótica de su cuerpo al servicio del hombre, en *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), mientras que Ann Radcliffe teje un subtexto de evasión sexual femenina, ligado al terror y sadismo del tirano masculino, en su *best-seller* gótico *The Mysteries of Udolpho* (1794). Inapetente o hambrienta por esta fértil y convulsa atmósfera creativa finisecular, nuestra primera “virgen suicida”, Jane Austen (1775-1817), esbozará tres obras en esta misma década durante su adolescencia que, ya en el siglo XIX, embellecerá: *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813) y *Northanger Abbey* (1817). Su carrera literaria alcanzará la excelencia con otras tres novelas maduras: *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815) y *Persuasion* (1817) en la era de Regencia<sup>4</sup>, que no coinciden por azar con su estigma social y estético de la “solterona”, asexual y desahuciada por la muerte. Todas estas narrativas de sus dos etapas diferenciadas, preludio de la prosa decimonónica de

---

<sup>4</sup> En Reino Unido, la Regencia es el período histórico de 1811 hasta 1820 en el que el Príncipe de Gales, futuro George IV, asume el poder debido a la incapacidad de su padre George III. No obstante, se emplea este término para denominar, globalmente, la creación literaria entre 1795 y 1837, y específicamente las novelas de Austen.

mujeres, recrean la vocación casamentera de su autora en busca de un marido y hogar para sus heroínas bajo la máxima horaciana de educar y de entretener al lector, aunque siempre delineando una cartografía calcada de un lugar y tiempo contemporáneo y verosímil –la campiña del sur de Inglaterra durante la Regencia –, definidos por la cohesión del grupo y las relaciones sociales entre hombres y mujeres, familias y vecinos, terratenientes y clase media.

Pese a la obsesión narrativa de Austen por reflejar el escaparate público de la mujer donde imperan acciones triviales e intercambios personales eclipsados por moralidad, buenas maneras, duplicidad y motivaciones económicas, la porosidad de sus obras permite indagar en una etiología de gozo y malestar, oculta y reprimida pero incipiente, con respecto a la imagen social y subjetividad de la mujer. Frente a la saludable decencia de sus novelas alegada por la crítica tradicional, la autora pudo abordar transgresiones sexuales y suicidas sin severidad. De hecho, no instruirá los preceptos de rectitud moral a seguir para tener éxito, sino que ilustrará las dificultades cotidianas para entendernos a nosotros mismos y a los demás, prescribiendo lo que es correcto y reconciliando nuestros deseos con conflictos ordinarios (Benditt, 246). A continuación desarrollaremos la temática de sexualidad vinculada a la adolescencia femenina<sup>5</sup> gracias a *Sense and Sensibility* y a *Pride and Prejudice*. De hecho, estas dos novelas abrazan y parodian la narrativa popular de Samuel Richardson centrada en la educación de jóvenes vírgenes y virtuosas expuestas al cortejo y al matrimonio (Brownstein, 35). Posteriormente en la segunda parte de este capítulo, insinuaremos la de muerte voluntaria mediante *Persuasion*.

Es una verdad universalmente reconocida que una chica soltera sin posesión de una buena fortuna debe querer hallar un esposo. Sin embargo, poco se conoce de sus sentimientos y preferencias sexuales al entrar en la vida adulta<sup>6</sup>. Preocupada por su bienestar, para Jane Austen el matrimonio es la única elección de la mujer, de la cual depende la salud espiritual y

---

<sup>5</sup> Consideraremos únicamente su etapa media y tardía entre los 15 y los 20 años, tras la menarquía y la pubertad.

<sup>6</sup> Evocación de la antológica frase con la que Jane Austen inicia su obra *Pride and Prejudice*: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. However, little known the feelings and views of such a man may be on his first entering a neighbourhood” (5).

física del resto de su vida (Moers, 71). La adolescencia es esta etapa clave –fugaz, excitante y represiva, marcada por embrionarios impulsos sexuales y su colisión contra dogmas sociales– en la que las jóvenes de la época corren vertiginosamente contra el reloj de su tiempo biológico de belleza y fecundidad para explorar la existencia de pretendientes en su entorno inmediato compuesto por “trocitos de marfil (de dos pulgadas de ancho)”<sup>7</sup>, e implementar argucias, alejadas del gusto de Wollstonecraft, para llamar su atención y seducirles, derribar a sus rivales femeninas, obtener el beneplácito de sus familias y cerrar este “negocio vitalicio” mediante una propuesta matrimonial que satisfaga los intereses de todos los involucrados. Jane Austen protegerá a sus heroínas, que saborearán diversas resoluciones narrativas en este paso trascendental que vimos retratado por J.E. Millais en su lienzo *The Bridesmaid*: desde la victoria pletórica de Lizzy Bennet bajo la equidad de sexos, el interrogante de felicidad de Marianne Dashwood forzada por la sensatez, hasta el fracaso de Anne Eliott quien entierra su juventud con redención romántica en su madurez. En el caso de las dos primeras y en relación a dos de sus hermanas –Lydia y Elinor, respectivamente–, indagaremos en el sustrato sexual reprimido y exhibido por la autora durante los rituales de cortejo previos a la eclosión de bodas en los desenlaces de sus novelas *Pride and Prejudice* y *Sense and Sensibility*. Más allá de situaciones melodramáticas presentes en ellas, la autora nunca recurrirá al desastre o la ruina, fruto de la sexualidad y del suicidio femenino, frente a la tragedia de la androgénesis.

Virginia Woolf afirma que Jane Austen, a la que califica como “la artista más perfecta entre las mujeres” (1925, 145), es “la dueña de más emociones de las que aparecen en la superficie de sus novelas” (138), pero reconoce que evita describir instantes románticos y usa todo tipo de recursos literarios para obviar las escenas de pasión (142). Sus afirmaciones confirman los prejuicios aplicados a su escritura que se fundamentan en la interpretación crítica de su biografía. Austen es definida como una “irónica solterona burguesa” que escribe

---

<sup>7</sup> Evocación de la célebre frase con la que Austen define a su hermano Henry su trabajo literario de miniaturista: “the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush” (*Austen Letters*, 468-69).



“obras cerebrales” contra el erotismo femenino y a favor de “la frigidez como estándar de la conducta de la mujer” (Chandler, 88). Pero evidenciaremos su conocimiento de la sexualidad, pese a su achacada reticencia e inexperiencia amorosa como virgen suicida en la Regencia, antesala del victorianismo. De hecho, la dificultad de Austen no es la imposibilidad de reflejar fuerzas de atracción y repulsión entre sus personajes, de observar y gustar, de jugar y tocar antes de la boda, sino no poder expresar directamente sus opiniones, recurriendo en cambio a alusiones literarias y a la oblicuidad (89-90). Además, su fijación por el matrimonio alude no sólo a la normativa faceta social de esta institución, sino también a su potente sustrato sexual, consciente o no, de instinto, seducción, deseo, pugna y conciliación entre hombre y mujer.

Al abordar directamente o no la sexualidad femenina en la juventud, Austen mimetiza la conducta humana adscrita a un período histórico concreto, accesible para ella como mujer y escritora, más que al romance con las heroínas idealizadas en su virtud o mártires en su desdicha de Ann Radcliffe y de los prerrafaelitas posteriormente. Pero, tanto ayer como hoy, no sólo se producen cambios hormonales y anatómicos en el cuerpo de la mujer durante la pubertad, sino que la adolescencia se define como una fase crucial en su vida, repleta de significados culturales sobre su género, identidad y sexualidad. En el ámbito de la psicología, esta etapa se construye socialmente y se especifica históricamente (K. Martin, 11), incidiendo en la autoestima de chicos y chicas que viven experiencias distintas, siendo más traumáticas las de éstas últimas (2). Al alcanzar la pubertad, las niñas sienten ambivalencia sobre el crecimiento y ansiedad relativa a sus nuevos cuerpos ante la irrupción del fenómeno de la sexualidad (15). Comprenden que, al transformarse en mujeres, su anatomía es cosificada, sintiéndose así observadas y juzgadas (34). Las heroínas de Austen también son forzadas a percibir su erotismo pubescente, a la vez que la incompatibilidad de su actividad imaginativa y física cargada de vitalidad con las constricciones sociales que garantizan su supervivencia (Gilbert & Gubar, 161). Desmembraremos estas sensaciones femeninas derivadas del brutal

golpe fisiológico y social de la adolescencia que provocarán desde la vergüenza en algunos personajes femeninos hasta la explotación de atributos sexuales por otros con fines utilitarios. También insinuaremos la potencialidad de inconfesables deseos sensuales y la evasión de casi todas ellas mediante sueños románticos, además de la escritura en el caso de su autora.

Jane Austen permaneció soltera hasta su muerte a los cuarenta y un años, rechazando pretendientes y dependiendo económicamente de sus hermanos tras el fallecimiento de su padre en 1805<sup>8</sup> al no poder beneficiarse en vida de las mieles de la popularidad y la alabanza crítica de sus obras, que presidirán el canon literario universal hasta la actualidad. La relación más importante en su existencia fue la que mantuvo con su hermana Cassandra, equiparable con un “matrimonio” al proporcionar a ambas plenitud y fuerza emocional (May, 335). En detrimento de sus tribulaciones amorosas, *Sense and Sensibility* priorizará la glorificación del incondicional afecto entre las hermanas adolescentes Elinor y Marianne Dashwood, no exento de conflicto e incompreensión por la oposición de dos conceptos antitéticos que ellas encarnan respectivamente: sentido y sensibilidad. La primera cumple el decálogo realista de lógica, autocontrol, moderación y ocultación de sus sentimientos, mientras que la segunda reivindica la música, la poesía y la naturaleza, el amor a primera vista, las emociones desbordadas que determinan las acciones, la intensidad de estados anímicos extremos y la pasión con un componente sexual intrínseco. Nos centraremos en Marianne, embajadora del Romanticismo con una dosis de benéfica expresión genuinamente femenina y libidinosa en exaltación, pero presa de una severa insatisfacción corporal y mental. De Beauvoir explica que, al abandonar la niñez, el malestar de la adolescente causa que reaccione contra el régimen imperante de injusticia y privaciones que la diferencia de los chicos (1949b, 50). De hecho, crecer es su caída desde la libertad, autonomía y fuerza hacia el debilitamiento y degradación en la edad adulta como mujer (Gilbert & Gubar, 177). Esta fase de desarrollo hormonal en Marianne

---

<sup>8</sup> La biografía *Jane Austen: A Family Record* de W. Austen-Leigh y R. A. Austen-Leigh, revisada y ampliada por Deirdre Le Faye en 1989, o las propias cartas de la autora: *Jane Austen's Letters* editadas también por Deirdre Le Faye en 1995, son una detallada introducción a su vida y obra.

coincide con el inicio de la obra: la defunción de su padre y la precariedad económica tras el abandono de las adoradas posesiones familiares en Norland, obligado por la ambiciosa esposa del heredero: su hermanastro John. Aunque sea más agudo en la exultante protagonista de *Wuthering Heights* de Emily Brontë, Marianne potencia un narcisismo que la transfigura en heroína que se admira a sí misma y en mártir llorosa que se lamenta con teatralidad, víctima de un desorden nervioso, impaciencia, crisis de cólera y lágrimas. Su descripción inicial por Austen: “she was sensible and clever; but eager in every thing; her sorrows, her joys, could have no moderation” (*Sense and Sensibility*<sup>9</sup>, 8), recuerda al exceso, la incontinencia y la excitación de las Bacantes de Eurípides. En todo caso, se aferrará a la libertad andrógina de la infancia, aún inmune al estigma social de la mujer casadera y beneficiaria del vigor de nuevas sensaciones sexuales adolescentes, maquilladas como: “ardour of youth” (152) o “violence of her passion” (300), frente a Elinor sobre quien recae el peso de las responsabilidades adultas.

Según apunta la psicóloga K. Martin, muchas chicas construyen narrativas en las que deshumanizan a sus pretendientes al transformarlos en amores ideales (62). Adolescentes como Marianne magnifican instantes de romance y otros de desesperación ante trivialidades, describiendo al amado como héroe y utilizando un lenguaje sentimental. Para ella, la plenitud amorosa se forja en la afinidad de pasiones y gustos compartidos con su objeto del deseo: “I could not be happy with a man whose taste did not in every point coincide with my own. He must enter into all my feelings: the same books, the same music must charm us both” (*S&S*, 19). De hecho, esta actitud colinda con el egocentrismo, extendiendo ramificaciones hacia su identidad sexual al enamorarse de un hombre real que idolatrará hasta transfigurarle en un ideal: un héroe imaginario que encarna lo que ella, como mujer, quiere pero no puede ser. Pero el corazón de Marianne también late por altos ingresos económicos, especificando a su hermana la cantidad anual que satisfaría sus exigencias ante un posible matrimonio en el

---

<sup>9</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Sense and Sensibility* se realizarán con la abreviatura *S&S*.

futuro (Copeland, 133). La joven confesará a su madre su ambición amorosa: “The more I know of the world, the more am I convinced that I shall never see a man whom I can really love. I require so much!” (S&S, 20), que aúna sus pretensiones sexuales con otras monetarias.

En la actualidad, aún experimentamos los “coletazos” del Romanticismo, sugiriendo los psicoanalistas que hay mujeres que creen en un amor ideal con grandes dosis de adoración y sumisión al hombre a quien quieren gustar y del que desean obtener aprobación (K. Martin, 61). Con la ausencia de la figura paterna –platonizado por muchas adolescentes– y en pleno apogeo de esta cultura sentimental en los albores del siglo XIX, la hermana mediana de los Dashwood hallará en su nuevo hogar en Barton la pasión erótica gracias a un hombre venerado: John Willoughby, seductor impenitente que embaucará a una joven predispuesta al romance. Pese a sus polaridades genéricas –hombre-mujer, sexual-virgen–, Lord Byron y Austen, “extraños compañeros de cama”, comparten las mismas corrientes literarias de la época (Wootton, 26), que permiten calificar al apuesto joven como “héroe byroniano” de irresistible magnetismo. La pasión de Marianne hacia él intensifica sus innatos impulsos sexuales que sustituyen normas sociales por deseos personales. Su primer encuentro en la naturaleza bajo la lluvia reproduce una tradicional escenografía romántica: ella, damisela en apuros al tropezar y torcerse un pie, es rescatada por un atractivo caballero, conforme a la narrativa sentimental del gusto de Marianne: “His person and air were equal to what her fancy had ever drawn for the hero of a favourite story” (S&S, 45). Su accidente tiene connotaciones simbólicas de “caída sexual” femenina y emula las convenciones literarias androcentristas ya expuestas. A diferencia del amor tórrido y ardiente entre Willoughby y Marianne, indecoroso e indiferente a juicios condenatorios, Elinor se enamorará en silencio de Edward Ferrars –hermano de la mujer de su hermanastro– antes de abandonar Norland. No obstante, este amor invernal será avivado por Lord Middleton –propietario de Barton y vecino de las Dashwood–

y su suegra Mrs. Jennings que crearán la hilarante sospecha relativa a la inicial “F”: apellido del desconocido pretendiente de Elinor o referencia velada al verbo: “*fuck*”<sup>10</sup> (Chandler, 92).

Encontramos tres evidencias narrativas que atestiguan la potente carga sexual del vínculo amoroso entre Willoughby y Marianne, exento de planes matrimoniales. Primero, él le regala un caballo con el pretexto de “galopar juntos”, clara incitación de fuga hacia una furtiva cita. Elinor exhorta a su hermana a rechazar este lascivo rol de amazona desbocada bajo la forma de metáfora equina, argumentando que no pueden mantener al animal. La joven no lo poseerá, pero él le susurrará al oído que la posibilidad de cabalgar, como sensual placer copular –emisor y receptor–, siempre se hallará disponible: “The horse is still yours though you cannot use it now. I shall only keep it till you can claim it. When you leave Barton to form your own establishment, Queen Mab shall receive you” (S&S, 60). Segundo, cuando Willoughby corta un rizo del cabello de Marianne, tropo del ilícito acto sexual procedente de la tradición literaria: la sátira de Alexander Pope *The Rape of the Lock* (1712-14) en la que, en cambio, la víctima no es consentidora. Tercero, la visita sin carabina de los dos “amantes” a Allenham, propiedad de Mrs. Smith, benefactora de Willoughby. Conociendo de antemano el carácter de ambos y ante la carencia de pistas narrativas por parte de Austen, especulamos con un eventual encuentro sexual entre Marianne y su héroe byroniano, aunque, como defensa a la recriminación de Elinor, la joven alegará que no faltó nunca a las normas de decoro: “If there had been any real impropriety in what I did, I should have been sensible of it at the time, for we always know, when we are acting wrong, and with such a conviction I could have had no pleasure” (69), como ocultación o no de su transgresión sexual. Un hipotético desvirgamiento explicaría su estado de desconsuelo y de agitación que desencadena su paroxismo emocional cuando, poco después, Willoughby se marcha súbitamente sin especificar su regreso ni formular promesas de compromiso. El joven puede así reproducir el escape tras el acto sexual

---

<sup>10</sup> En su célebre *Dictionary of the English Language* (1755) Samuel Johnson omite este término, mientras que el lexicógrafo Nathaniel Bailey lo incluirá como acepción en *An Universal Etymological Dictionary* (1721).

que ya hubo ejecutado antes con una ingenua joven a la que abandonó embarazada: la protegida del Coronel Brandon, quien pertenece al círculo de amistades de Lord Middleton. Acaudalado, serio, taciturno, poco atractivo, de mayor edad, pero enamorado sinceramente de Marianne, éste no cumple con las prerrogativas estéticas, sexuales y mitificadoras de la joven.

Eve Kosofsky Sedgwick afirma que la única identidad sexual reconocida en la época de la escritora era el onanismo, quedando aún por definir homosexualidad y heterosexualidad (825). En “Jane Austen and the Masturbating Girl” revelará que es Marianne esa “chica que se masturba” (827). Basará su tesis de autosuficiencia, aislamiento y escapismo autoerótico<sup>11</sup> en la ansiedad, irritabilidad e impaciencia de la heroína, camufladas bajo su “(no) desire of command over herself” (S&S, 82) o “the perturbation of her spirits” (150), dilatados en el tiempo desde la fatal desertión de Willoughby, así como en sus ausencias físicas y mentales buscando la soledad : “Her mind was equally abstracted from every thing [...] Restless and dissatisfied every where... she received no pleasure from any thing; was only impatient to be at home again” (157), o “requiring at once solitude and continual change of place” (171-72). En cualquier caso, al ser la “sacerdotisa” del culto de la sensibilidad, Marianne se entrega a un frenesí de obediencia masoquista al obstinarse a no cerrar la herida abierta por Willoughby: “They who suffer little may be proud and independent as they like, but I cannot. I must feel – I must be wretched” (179). Su conducta compulsiva y errática se acentuará cuando tiene noticias de la inminente boda de su amado con una rica joven, emprendiendo solitarios paseos campestres por las inmediaciones de la nueva morada de Willoughby a la caza de “wildness” (286) y que acarrearán un resfriado no inofensivo. Esta extenuación física y mental es sintomática de la insatisfacción de su amor romántico por su héroe, así como en la frustración de su instinto sexual, autoerótico o compartido. Su temperamento sanguíneo e ingobernable pasión provocan la violencia de su aflicción y parecen degenerar en histeria, entrando en la

---

<sup>11</sup> Sedgwick crea una analogía entre la conducta de Marianne y los síntomas onanistas femeninos en la obra psiquiátrica *Onanism and Nervous Disorders in Two Little Girls* (1881) de Demetrius Zambaco, entre otras.

futura ideología victoriana que engarza locura y sexualidad, o al menos, conducen a la heroína al desasosiego, nerviosismo, irascibilidad, depresión y enfermedad en las estribaciones de la muerte voluntaria: “My illness... had entirely been brought on by myself, by such negligence of my own health as I had felt even at the time to be wrong. Had I die, it would have been self-destruction” (322). Sedgwick argumenta que la evacuación del “exceso de sexualidad” de Marianne es peligrosa para Austen, quien castiga sus “distracciones” a través de una dolencia que consumirá su sustancia corporal (829). En cualquier caso, la escritora muestra que la joven no sufre por exceso de sensibilidad, sino por una tipología egoísta de la misma (Brodey, 119), frente a la generosidad de su hermana y de Brandon que empatizan con el dolor ajeno, reivindicando la autora, de este modo, que el autocontrol no es incompatible con la pasión.

Retomando la intimidad sororal con semidesnudez y sollozos, Sedgwick analiza la agitada “escena de cama” del capítulo XXIX entre Elinor y Marianne, sexualmente inofensiva en lecturas tradicionales. Homoerótico es el deseo de la primera hacia la segunda, quien, en cambio, muere de amor por el ausente Willoughby (823). Como exploraremos con Christina Rossetti y Emily Dickinson, De Beauvoir confirma las tendencias lésbicas en muchas adolescentes, algunas puramente espirituales y otras fundadas en deseo carnal, al ser lo femenino el objeto absoluto del deseo (1949b, 207). Sedgwick sugerirá que la trama amorosa entre la primogénita y Ferrars es una “tapadera” que esconde la fijación erótica de Elinor por Marianne (830), configurándose como plausible una vía interpretativa que lee una homosexualidad entre líneas en la novela. En el repentino desenlace de *Sense and Sensibility* –pragmático, poco romántico y moralista–, fuerzas sociales aplacan el ímpetu sexual de Marianne, así como los posibles gestos de solicitud erótica hacia ella por su hermana Elinor. Desde la androginia infantil, pasando por la turbulencia hormonal de la adolescencia, la hija mediana de los Dashwood culmina su ciclo de crecimiento y de aprendizaje de la naturaleza humana, asumiendo las obligaciones adultas del matrimonio: “She found herself at nineteen,

submitting to new attachments, entering on new duties, placed in a new home, a wife, the mistress of a family, and the patroness of a village” (S&S, 352). La heroína es enterrada en un “ataúd de convenciones” que representa la culminación de este proceso coercitivo (Seeber, 232), que la reprende, adoctrina y silencia. La sujeción, reforma y disciplina del “sentido” corrigen la “sensibilidad” de los instintos sexuales y autodestructivos de Marianne, bajo la vigilancia de Elinor –egoísta amante lésbica o generosa hermana–, que, en siglo XX, veremos cómo adopta la arquitectura narrativa del psiquiátrico en obras de Sylvia Plath y de Susanna Kaysen. Jane Austen se identificaría con los silencios de cortesía y la falsedad del decoro de la primogénita, aunque la sinceridad y espontaneidad de Marianne le atraen (Gilbert & Gubar, 157), siendo ambigua su complicidad o no con el forzado matrimonio de ésta última. El lector puede poner en cuarentena la descripción de la escritora del carácter residual de la infatuación juvenil de la heroína por Willoughby como melodramático desengaño amoroso frente a su entrega incondicional a su maduro esposo, el Coronel Brandon: “Marianne could never love by halves; and her whole heart became, in time, as much devoted to her husband, as it had once been to Willoughby” (S&S, 352). Pero el último párrafo de la obra confirma, de nuevo, el afecto inquebrantable entre las hermanas que relega a un segundo plano su dicha conyugal, una con Ferrars y la otra con el militar: “Among the merits and the happiness of Elinor and Marianne, let it not be ranked as the least considerable, that though sisters, and living almost within sight of each other, they could live without disagreement between themselves” (353), sugiriendo que en “el contacto físico” entre ellas reside su felicidad. Esta resolución refuerza la tesis de Sedgwick sobre la perturbadora pasión entre las heroínas como columna vertebral de la novela (823), aunque para Laura White, ésta fracasa por su asexualidad “sin búsqueda de Eros” al girar en torno del amor sororal, pese a que la meta sea casarse con un hombre (78).

La novela *Pride and Prejudice* es, posiblemente, la obra más laureada de Jane Austen por público y crítica. Bajo una sintonía más jocosa, festiva y mordaz, encontraremos las



mismas cuestiones de la excitación del cortejo y el ansia de matrimonio, nuevamente con un poderoso sustrato erótico, así como las relaciones entre hermanas, que no se enfrentarán en la oposición binaria de las heroínas de *Sense and Sensibility*, pero que sí encarnarán diversos modelos de mujer, arquetípicos o novedosos: el ángel del hogar, la mujer caída o la feminidad racional. Indagaremos en las implicaciones de la invasión de la sexualidad femenina en el ámbito familiar de los Bennet de Longbourn, siendo el futuro de sus cinco hijas casaderas – Jane, Elizabeth, Mary, Kitty y Lydia, de entre 22 y 15 años– el principal desvelo y diversión de su excitable y alocada madre que, a diferencia de su padre, toma la iniciativa de la caza de esposo para su prolija descendencia adolescente: “The business of (Mrs. Bennet’s) life was to get her daughters married” (*Pride and Prejudice* <sup>12</sup>, 7), en un entorno rural en que el que las labores domésticas de la mujer de clase media, más allá de la indolencia y el aburrimiento, se constriñen al espionaje vecinal y a noticias sensacionalistas. El titular del inicio de la obra es la llegada a Meryton de Mr. Charles Bingley, joven y rico caballero que alquilará Netherfield –gran propiedad del condado–, junto a sus hermanas y a su amigo, el aún más acaudalado terrateniente Fitzwilliam Darcy. Éste será el detonante que agudizará la rapacidad de Mrs. Bennet para capturar una presa masculina, con fortuna y rango social, para una de sus hijas, siendo la belleza de la mayor, Jane, “el activo” máspreciado de una familia organizada por una jerarquía sexual de primogenitura en la que la virginidad de una simboliza la de todas.

Limitaremos nuestro análisis a dos paradigmas antitéticos de mujer: Elizabeth (Lizzy) y Lydia, en relación con sexualidad y adolescencia, obviando otros como el de Jane Bennet, cuya abnegación y docilidad –al igual que las de Elinor Dashwood y Anne Elliot–, recuerdan al ya estudiado modelo del “ángel del hogar” que sufre una extensión desde el papel de esposa al de hermana. Según Henry Austen, artífice de la publicación de las obras de la autora, el escritor moralista Samuel Johnson del siglo XVIII era el preferido de Jane Austen (195), lo

---

<sup>12</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Pride and Prejudice* se realizarán con la abreviatura *P&P*.

cual anticipa su pedagogía en torno a la sexualidad, que no siempre es impuesta socialmente, sino que, como veremos, las Bennet escogerán libremente. Pese a su negligencia imputada por la crítica respecto a asuntos políticos e ideológicos de ámbito nacional, Austen pudo escuchar ecos de las reivindicaciones feministas de la madre de la novelista Mary Shelley para modelar a Lizzy, heroína de *Pride and Prejudice*, y a su doble corrupto, Lydia. Mary Wollstonecraft exhorta a que se permita a las mujeres ser criaturas racionales que desarrollen sus virtudes por acciones y méritos propios (1792, 108), ya que la educación patriarcal desemboca en astucia y lascivia femenina (173), acusando a la opresión masculina de su insensatez (449). Bajo estas dos influencias, Lizzy personifica ese ideal de “feminidad racional” gestado en la inteligencia y el recato, mientras que Lydia –adolescente erotizada– se aleja de mártires prerrafaelitas. Sus caprichos infantiles, alentados por su madre, maduran en adulta emboscada sexual a soldados, degenerando en exhibicionismo y promiscuidad que la transforman en “alegre” mujer caída.

Los bailes eran casi el único lugar donde elegir y tocar estaba permitido entre hombres y mujeres, además de ser el ritual de cortejo que define sus actitudes sexuales (Chandler, 95). Desde el primero en Meryton, Bingley queda obnubilado por la hermosa Jane, mientras que se gesta una tensión sexual no resuelta entre Lizzy y Darcy. No obstante, éste último reconocerá sobre la joven: “She is tolerable; but not handsome enough to tempt me” (*P&P*, 13), lo cual ella escuchará. Esta afirmación pone de manifiesto que en el mercado del matrimonio tanto el dinero y la clase social como la atracción física influyen. Además, se percibirán tendencias sexuales que indican que Bingley disfruta del calor humano con las mujeres en el baile, frente a un Darcy impenetrable y gélido, aunque de oscurantismo byroniano. En sus sucesivos intercambios con Lizzy se instaurará una “dialéctica del sexo”: un juego de seducción erótica y desdén basado en una infundada repulsa corporal y mental que, en cambio, es sintomática de una dinámica sexual en la que ambos adversarios –masculino vs. femenino– no pueden expresar su pasión abiertamente, recurriendo así a elocuentes epigramas para demostrar su

superioridad frente al rival, y a la retórica de orgullo y prejuicios, camuflando sus instintos amorosos. Incluso, el lenguaje corporal de mejillas sonrojadas en ambos al encontrarse delata atracción mutua. Lizzy no es una adolescente común al fusionar la independencia de palabra y acción con un depurado pensamiento inquisitivo e ingenio lingüístico que intelectualizan su sexualidad física en esta combativa oratoria contra Darcy y revelan su vanidad herida al creer no ser bella a sus ojos: “I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine” (21).

Aunque no integre su canon de mujer ideal, el terrateniente es sensible a la hermosura menos ortodoxa de Lizzy, quien le cautivará por su humor, vivacidad, alegría y dinamismo: “No sooner had he made it clear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes” (24). Su “par de bellos ojos oscuros” seducen a Darcy. De hecho, la visión se identifica en el inconsciente con la energía sexual (Chandler, 96), lo cual justifica la nueva y perturbadora emoción de la mirada de Lizzy que subyugará al héroe. Pero será su atlético cuerpo, que atraviesa a pie con intrepidez un largo camino que separa su hogar de Netherfield para ver a Jane —que aceptó la invitación de visita de los Bingley, pero enfermó sin poder regresar debido al trayecto a caballo bajo la lluvia, orquestado por Mrs. Bennet—, el que logre atraerle más que la prescrita pasividad femenina. La rival de Lizzy por la fortuna de Darcy, Caroline Bingley, se burlará de su indecoroso aspecto embarrado: “Six inches deep in mud... such an exhibition” (*P&P*, 36), retándola a pasearse juntas por una habitación para captar el deseo erótico de Darcy e iniciar el ritual de la elección de esposa. Pero esta táctica se volverá en su contra porque el terrateniente terminará de enamorarse, desear sexualmente y perder la razón al contemplar el cuerpo de la hija de los Bennet. Ella es todo lo que él mismo no es, por lo que le atrae más, aunque suponga una amenaza social. La narrativa prosigue con mentiras, arbitrariedad y malentendidos encadenados que conducen a Lizzy a rechazar la propuesta de matrimonio de Darcy —más un agravio por sus diferencias de estirpe y rango que

una caballerosa demostración de pasión romántica– al descubrir, entre otras cosas, que él es el culpable de la desdicha de Jane –deficiente en sus muestras de interés sexual, pero enamorada de Bingley– al separarla de éste intencionadamente por culpa de los *faux pas* de Mrs. Bennet.

Mientras que esta negativa alimentará la pasión del terrateniente, el enamoramiento de Lizzy será lento, condicionado por la carta de Darcy explicando sus motivaciones, su ulterior intercesión para salvar el honor de su hermana Lydia, por sus ausencias, echándole de menos; y tras descubrir sus virtudes ocultas gracias a terceros. Austen describe así Pemberley, su extensa propiedad, que Lizzy y sus tíos, los Gardiner, visitan por casualidad durante un viaje: “Large, handsome, stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills” (235), eminentemente “fálica” (Greenfield, 345). La joven sabrá que es un bueno “amo” y contemplará el vigor de sus erectos dominios, tropos de su atrayente virilidad. Confesará después a Jane que le ama desde entonces: “I must date it from my first seeing his beautiful grounds” (*P&P*, 353), lo cual conduce a otras lecturas que apuestan por la ambición mercenaria de la heroína que lamentaría haber rechazado a un pretendiente “descomunal” en riqueza y atributos. Pero Lizzy vierte su impetuosidad, brillantez e iniciativa en las relaciones entre hombre y mujer, asegurándose que su amado renueve su declaración de amor. Pese a escoger el erotismo de sus punzantes palabras hacia Darcy, finalmente se rendirá, con lucidez cognitiva e inarticulación emotiva, al lucrativo y ardiente matrimonio con su terrateniente: “Elizabeth, agitated, confused, rather knew that she was happy, than felt herself to be so” (352). Por su parte, él reconoce el empoderamiento cerebral y sexual de una mujer que cura su arrogancia: “You taught me a lesson, hard indeed at first, but most advantageous. But you, I was properly humbled” (349), rebotando pasión su enamoramiento: “As sensibly and warmly as a man violently in love can be supposed to do” (346). La heroína pudo así esquivar las utilitarias artimañas de seducción femenina para embaucar a los hombres y no desafiar la etiqueta social ni renunciar a su identidad ni a su intelecto racional. Ya como esposa, instruirá

a su cuñada Georgiana: “a woman may take liberties with her husband” (366), reivindicando los derechos igualitarios de la mujer frente a su pareja en el cortejo y el matrimonio.

En contraposición a Lizzy, Lydia personificará a la adolescente que trafica con su sexualidad para encontrar marido pero, sobre todo, para suscitar envidia entre sus hermanas, mostrándose indiferente a la ruina moral para ella y su familia. Con tan sólo quince años, la benjamina de los Bennet es descrita con cuerpo de mujer, precoz en su despertar sexual y con desbocada lascivia: “high animal spirits” (45). Su obsesión fetichista por uniformes, bailes y vestidos la convierten en atolondrada *coquette* en un diminuto y dichoso universo pubescente regido por su indecorosa iniciación al flirteo y la persecución de soldados, pero quizá también por una molestia interna. De Beauvoir indica que hay muchachas que expresan su rebeldía e inconformismo, ligado a la autoridad parental y a la adolescencia, desnudando su sexualidad al ridiculizar a los hombres, reírse del amor y exhibir su cuerpo (1949b, 121). En la época de Austen, las jóvenes también experimentaban una fijación por ídolos masculinos de la cultura popular: caballeros byronianos –Willoughby– y apuestos milicianos como Wickham, cuyo regimiento desembarca en Meryton causando estragos dentro de la población femenina. Pese a constituir una amenaza sexual de consecuencias impredecibles, el ejército es fuente de irresistible atracción erótica para la menor de las Bennet, fascinada por sus coloridos y centelleantes uniformes, así como por los glamurosos desfiles que penetran en su mente vacía: “They (Kitty and Lydia) could talk of nothing but officers; and Mr. Bingley’s large fortune, the mention of which gave animation to their mother, was worthless in their eyes when opposed to the regimentals of an ensign” (*P&P*, 30). Fulford subraya la mala reputación de los militares británicos, incompetentes en la batalla y envueltos en escándalos, ya que, frente a la amenaza napoleónica, “hacen el amor y no la guerra”, siendo más peligrosos para la virtud de las jóvenes que para los franceses (156). Al estar estacionado en la campiña y gozando de tiempo libre, se sabrá al final que Wickham da rienda suelta a la depredación sexual: “He was

not the young man to resist an opportunity of having a companion” (*P&P*, 301), que provocó en el pasado su enemistad con Darcy: el oportunismo del soldado al seducir a su rica hermana, Georgiana, para acceder a la movilidad social. Será Brighton, “*locus* de depravación en la época” (Fulford, 173) donde embauca o es embaucado por Lydia. Tan atractivo como Willoughby, su galanteo torna en villanía, en contraste con el indiferente y desapacible Darcy quien será finalmente más caballeroso. Al igual que Barchas argumenta que Austen retoma la crónica verídica del libertinaje sexual de la familia aristócrata Dashwood de West Wycombe para componer *Sense and Sensibility* (4), la documentada inmoralidad del ejército británico de la época confirma la curiosidad amarillista de la autora por tabloides contemporáneos. Pero su didactismo transpira en el mensaje de advertencia a jóvenes casaderas contra la nubladora tentación de la carne incitada por los soldados, alejados del combate e inmersos en escarceos amorosos, advirtiendo incluso de los riesgos de la laxitud parental de los Bennet, que toleran la estancia de su hija en Brighton sin proporcionar la carabina adecuada. Sin embargo, se tiende a sobredimensionar la reprobación de Austen a la conducta indecorosa de la joven. Cuando tenía su misma edad, una vecina, Mrs. Milford, describe a la escritora como “la más bonita, tonta y cursi mariposa a la caza de marido que recordaba” (citado en Le Faye, 81).

Lydia será una transgresora sexual, pero también rivalizará con sus hermanas al desear casarse antes que ellas: “Lord! How I should like to be married before any of you!” (*P&P*, 213). Queda por especular si la consumación del acto obedece a su propio deseo, a la coerción de Wickham o a su rendición por temor a perder el amor romántico si no consiente. En todo caso, su promiscuidad explota en su perniciosa fuga con Wickham, mancillando el apellido Bennet y precipitando a todas sus hermanas a la desgracia, al ser obstáculo insalvable para que encuentren marido. El desastre del desfloramiento será vaticinado por la moralista Mary: “Loss of virtue in a female is irretrievable... one false step involves her in needless ruin... her reputation is no less brittle than it is beautiful” (274-75). Curiosamente, muchos síntomas

neuróticos de las adolescentes derivados de la ambivalencia entre angustia y deseo sexual degeneran en su huida del seno familiar (De Beauvoir, 1949b, 125), incluso delatando sueños juveniles de prostitución y de entrega al mejor postor (126), o incluso a varios: “(Lydia) saw herself seated beneath a tent, tenderly flirting with at least six officers at once” (*P&P*, 224). Además de su ejemplo, las obras de Austen están plagadas de tramas sexuales de evasión de la autoridad patriarcal y de agilización de enlaces matrimoniales: Willoughby con la protegida del Coronel Brandon y Lucy Steele con los hermanos Ferrars en *Sense and Sensibility*, la pasión de Louisa Musgrove por el Capitán Wentworth y la promiscuidad de Mrs. Clay con Mr. Elliot en *Persuasion*; el adulterio de Maria Bertram con Henry Crawford y la fuga que su hermana Julia con Mr. Yates en *Mansfield Park*; la duplicidad amatoria de Isabella Thorne en *Northanger Abbey*; o el intento de huida infructuosa de Wickham con Georgiana Darcy.

Será su primo Mr. Collins, párroco y heredero del patriarca Bennet, quien certifique el pecaminoso estatus de Lydia como “mujer caída” en una carta al padre de ésta: “The death of your daughter would have been a blessing compared to this” (281), exhortándole a desvincularse de la joven: “Throw off your unworthy child from your affection forever, and leave her to reap the fruits of her own heinous offence” (282). No obstante, será Darcy quien, en secreto, obligue a Wickham a casarse con la menor de las hermanas a cambio de una dote sustanciosa. Austen no comulgará con el enfoque de una literatura anterior que castiga a quien hace el mal y otorga el éxito al que elige el camino del bien (Benditt, 245). Además, el final feliz respecto al fallo Lydia desafía a la androgénesis prerrafaelita que sentencia a muerte a la adolescente sexualizada. La autora, incluso, garantizará su supervivencia física y social sin corregir su irresponsabilidad, ignorancia y descaro; además de no castigar las infracciones de Wickham o Willoughby, quienes perpetuarán su antológica prodigalidad y desenfreno sexual.

Con el fin de gestionar sentimientos dolorosos o conflictivos, hay adolescentes que inventan relatos para dar sentido y sentirse mejor respecto a experiencias sexuales confusas y

emociones decepcionantes (K. Martin, 88). En su fuga, Lydia escribirá un guion prefabricado de idealismo romántico de la época: “There is but one man in the world I love, and he is an angel” (*P&P*, 276), para reconciliarse ella misma con su precariedad moral como mujer caída, infelizmente casada, ideando cómo le gustaría que su unión hubiera transcurrido y fingiendo una dicha exhibida ante su familia cuando regresa brevemente de visita junto a Wickham al hogar de los Bennet tras su estancia en Londres. Al ser la única casada, y la más joven, ganará un prestigio inusitado respecto a sus hermanas, tomando posesión con cinismo del lugar en la mesa familiar ocupado por la primogénita: “Ah! Jane, I take your place now, and you must go lower, because I am a married woman” (300), o al despedirse: “Married women have never much time for writing. My sisters may write to me. They will have nothing else to do” (312). Así, Lydia satisfará sus deseos libidinosos, pero también competirá en una guerra abierta con sus hermanas promulgando que el fin –su boda– justifica los medios –su deshonor sexual.

Aunque en ambas triunfa la reconciliación entre hombres y mujeres con una profusión de bodas emulando las comedias de Shakespeare, el desenlace sexual de *Pride and Prejudice* bajo los términos igualitarios entre Lizzy y Darcy –además del dudoso porvenir de Lydia, despreocupadamente desdichada con Wickham y aislada por sus hermanas–, contrasta con el asexuado final moralista de *Sense and Sensibility*. El control, desbordamiento y rectificación de la pasión carnal femenina en las dos novelas reivindica la doble dinámica social y sexual del cortejo y del matrimonio en la Regencia, que desafiaría la tradición crítica que exalta la ingenuidad romántica de las heroínas de Austen en detrimento del análisis de sus pulsiones adolescentes. La escritora utilizará pares de hermanas para catalogar modelos de conducta femenina, exaltar su duplicidad narrativa entre decoro y rebeldía, castidad y desenfreno, así como identificar mujeres que desean ser sujeto, abanderando su autodeterminación sexual con desigual fortuna, dependiendo de si su única arma es ser también el objeto erótico del hombre.

\* \* \* \* \*



Let my wrongs sleep with me! Soon, very soon, I shall be at peace. When you receive this, my burning head will be cold [...] Your treatment has thrown my mind into a state of chaos; yet I am serene [...] I shall plunge into the Thames where there is least chance of my being snatched from the death I seek. God bless you! May you never know by experience what you have made me endure. Should sensibility ever awake, remorse will find its way to your heart.

MARY WOLLSTONECRAFT

She (Emily) wept again over her forlorn and perilous situation, a review of which entirely overcame the small remains of her fortitude, and, reducing her to temporary despondence, she wished to be released from the heavy load of life that had so long oppressed her, and prayed to Heaven to take her, in its mercy, to her parents.

ANN RADCLIFFE

Sumida en la desesperación amorosa, la misma embajadora de la feminidad racional y los derechos de la mujer escribió esta nota en 1795 dirigida a su amante Gilbert Imlay. Se lanzó al río Támesis, pero un desconocido la salvó. Jane Austen esquivará el arrojo romántico del intento de suicidio de Wollstonecraft sin clamar tampoco la muerte al cielo como Emily, heroína de *The Mysteries of Udolpho* de Radcliffe, sino que buceará en la mente “pre-suicida” de Anne Elliot en *Persuasion*. En 1816, un año antes de su muerte, la autora escribió su última novela completa, estando ya débil y enferma (Baker, 21), pero habiendo alcanzado la madurez fisiológica y literaria. A diferencia de las inquietudes joviales y costumbrismo social de sus obras anteriores, este hecho podría confirmar la melancolía y naturaleza “otoñal” de su único trabajo de introspección en la subjetividad de una mujer moribunda, infravalorada y desheredada, pero, ante todo, envejecida prematuramente con sólo veintisiete años y castigada con el estigma de “la solterona”. El mundo literario decimonónico abogaba por la experiencia personal como la principal inspiración de la escritora ante su carente imaginación (Wilkes, 46). Aunque no se pueda afirmar el carácter autobiográfico de *Persuasion*, el “síndrome de Charlotte Lucas” rondará la mente de una escritora que también depende de la benevolencia familiar (Copeland, 145-46). Recuperará años después la “patogénesis” de este personaje secundario, amiga de la joven Lizzy en *Pride and Prejudice*, recobrando protagonismo con la heroína de *Persuasion*, ambas de la misma edad. Charlotte accede a su unión con Mr. Collins –pomposo sobrino de Mr. Bennet que intentó sin éxito casarse con sus hijas mayores–, sin

romanticismo y con pragmatismo al ser consciente de que ésta es su última oportunidad frente a la ruina económica y social de la “vieja doncella”: “This preservative (from want) she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having ever been handsome, she felt all the good luck of it” (*P&P*, 120). Hayley exhorta al hombre a casarse con la solterona, “mansa virgen de cera” ya que, a diferencia de la viuda, su cariño, gratitud y ductilidad se pliegan ante su modelador masculino (187). En cambio, para Freud, un hombre de treinta años es aún un joven inexperto y con mucho por acometer, mientras que la mujer de la misma edad produce miedo por su rigidez psíquica e intransigencia al cambio (1933, 134). Incluso, su degradación corporal por enfermedad, fealdad y vejez suscitará odio mezclado con terror en el hombre (De Beauvoir, 1949a, 269). Anne Elliot será forzada a enfrentarse a estas gradas de misoginia e inflexibilidad psicológica al aproximarse a esta edad fatídica para la mujer decimonónica.

La heroína de *Persuasion* es la hija mediana del barón Sir Walter Elliot de Kellynch Hall. Tras fallecer su adorada madre cuando tenía catorce años, Anne vive sola y desvalida: “She had hardly any body to love” (*Persuasion*<sup>13</sup>, 18), “she had never [...] known the happiness of being listened to, or encouraged by any just appreciation or real taste” (*PE*, 32), aunque esté rodeada de su padre y hermanas, siendo cautiva de fuerzas económicas y sociales. Con diecinueve años, se enamoró del apuesto y ambicioso Frederick Wentworth, pero Lady Russell –su madrina y confidente– convencerá a esta dócil joven para que no se case con un pretendiente inadecuado para su distinguido linaje al no disponer de fortuna ni de conexiones. Devastado, él se marchará. Tras ocho años de silencio narrativo de la novelista, regresará a su vida convertido en rico y emprendedor capitán de la marina británica, aún joven y atractivo con potente vigor corporal. En cambio, Anne carece de voz, belleza, riqueza y lozanía, todas ellas constricciones que vetan ahora su acceso al matrimonio. Siendo éste su único destino viable como mujer y descartando deliberadamente a nuevos candidatos, se atrinchera en una

---

<sup>13</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Persuasion* se realizarán con la abreviatura *PE*.

neurótica abdicación de toda opción de ser feliz como penitencia por no haber arriesgado por amor. El “efecto barbitúrico” de la persuasión ejercida por Lady Russell dejará secuelas mortuorias de luto e hibernación en la heroína. Además de su fracaso amoroso, su deterioro psicosomático debido a la pérdida de su madre, la tortura del pasado y del recuerdo pueden arrastrarla a la autodestrucción, con la antesala disfuncional de la agorafobia, la desesperanza, el envejecimiento prematuro, la ansiedad nerviosa y la herida existencial de una mujer que no es, ni se siente, querida ni deseada. Con la trayectoria freudiana ya recorrida, su escapatoria frente a la castidad y la neurosis prescrita a las de su casta es escribir el fin de su relato. Pero podría estar ya muerta, porque se asesinó a sí misma cuando renunció a su historia personal (Gilbert & Gubar, 175). Sin ser plañidera y soportando aun estoicamente su sufrimiento, se rinde al creer nulo todo cambio de estatus amoroso y convencida de que su pasado, irrepetible e irrecuperable, fue el período más feliz de su vida. Esta obra no insinúa, sino que reprime la ideación suicida de su protagonista, pero demostraremos su predisposición mental a albergar deseos de acabar con su vida, gracias a la penetración de Austen en la nebulosa conciencia e inarticulado lenguaje afectivo de su psique que, en severa aflicción, desembocaría en muerte voluntaria. La autora expresaría emociones intensas mediante la atenuación (Wilkes, 45), disfrazando la negación del instinto de conservación en el espacio vacante de este tropo. A diferencia de la elocuente Lizzy, la fragilidad psíquica de Anne es sintomática de su impericia para gritar auxilio, su letal incomunicación social y sus sentimientos invertebrados en público, dejándose consumir por el dolor. Arendt define este término como: “la sensación más intensa, privada y menos comunicable de todas, hasta llegar a boicotear otras experiencias” (50-51).

Frente al distanciamiento psicológico y la frialdad objetiva de obras anteriores, Austen relatará el padecimiento humano de Anne, invadiendo ternura y tristeza la trama. Igualmente, irrumpirá el romanticismo: la celebración de la naturaleza, los recuerdos de la memoria y la exaltación sentimental (Astell, 3). Con resonancias de su actividad cognitiva y emocional,

comprendemos que la heroína no sólo experimenta un agónico calvario de desamor, sino que también es consciente de que se le escapa la juventud: “Her attachment (for Wentworth) and regrets... clouded every enjoyment of youth; and an early loss of bloom and spirits had been their lasting effect” (*PE*, 19-20), desvaneciéndose su única opción de plenitud personal: un hipotético compromiso renovado por su antiguo amado. El lenguaje floral ha posibilitado a autores como Austen abordar el desarrollo físico y la disponibilidad erótica de las mujeres (Lynch, 691). La idea de pérdida de “*bloom*” aplicada al envejecimiento prematuro de Anne, que se asexualiza, se marchita y somatiza así su dolor, incluso confirma el discurso sexual de la efímera juventud del hermanastro al hablar de la salud deficitaria de Marianne en *Sense and Sensibility*: “At her time of life, any thing of an illness destroys the bloom for ever!” (*S&S*, 214). Anne claudica ante esta lucha contra el tiempo. La soledad es su consuelo, pero también es narcótica. De hecho, el aislamiento es un factor de riesgo de suicidio (Firestone, 123).

Su aristócrata padre, junto a Elizabeth –hermana mayor y soltera de Anne–, dilapida su fortuna. La ruina financiera les obliga a trasladarse a Bath y a alquilar su imponente propiedad de Kenllynch Hall para seguir sufragando su extravagante prodigalidad. Pese a su excelencia y humildad reconocida por amigos y extraños, la heroína no existe para su familia: “Anne [...] was nobody with either father or sister: her word had no weight; her convenience was always to give way [...] she was only Anne” (*PE*, 5), incurriendo en la indeterminación ontológica, lingüística y social de su “no-cuerpo<sup>14</sup>”: sin procedencia, afiliación, clase social o destino, siendo su género femenino su única seña de identidad. Se culmina así el proceso de deshumanización de un personaje ficticio, cuyo único fuero de poder resiste en su conciencia bajo la alternancia entre fortaleza y debilidad: potencial precursora de la muerte voluntaria, como materialización tangible de la estela de inducido suicidio social de las autoras “vírgenes suicidas”. Ya en vías de disolución como espectro fantasmal, presente pero ausente, Elizabeth

---

<sup>14</sup> Traducción literal de “*nobody*” (“nadie” en castellano) con una dimensión no sólo lingüística sino ontológica.

decide que no les acompañe a Bath, sino que vaya a cuidar a la benjamina Mary, casada con Charles Musgrove, en Uppercross: “Anne had better stay, for nobody will want her in Bath” (23). En una frívola y egoísta atmósfera familiar, interiorizará el déficit de afecto, las privaciones y negaciones, pero también su servidumbre e imputada carencia de valía personal. Frente a otras ficciones que exaltan los lazos de sangre, *Persuasion* rescatará el tradicional cuento de hadas: su heroína será Cenicienta, las hermanastras, sus propias hermanas; y su afeminado padre<sup>15</sup>, su madrastra. Anne no dispondrá de la independencia económica de la protagonista de *Emma*, ni la imaginación gótica de Catherine Morland de *Northanger Abbey*, ni el cariño de Elinor por Marianne, y ni siquiera el enriquecimiento vocacional de la escritura para su creadora: Jane Austen. Sin estos alicientes y dentro de una domesticidad normativa, la refinada conciencia de Anne se repliega hacia sí misma. Prefiere el ensimismamiento, siendo el obsesivo escrutinio de sí misma y el cisma respecto a su entorno invasivo, su único oficio como hija de noble ante tales condicionantes. Anne mira al pasado, no al futuro, cumpliendo dos síntomas de la conducta suicida. Primero, la languidez melancólica hacia la inactividad alejándose de cuestiones sociales en favor de una vida interior (Durkheim, 314). Y segundo, la desesperanza como el conjunto de expectativas negativas relativas al mañana (Ellis, 17).

Regresando a su psique dual –sólida y frágil–, Anne aúna el caudal emocional del Romanticismo con el pensamiento de la Ilustración. Pese a evidentes síntomas fisiológicos de confusión mental, ideación pre-suicida e inmunodeficiencia adquirida respecto a estímulos externos, su entorno no familiar alaba su sensatez, lucidez y generosidad, a diferencia del egocentrismo de Elizabeth y del histerismo de Mary. Pero su agitación interna llega a dividir su personalidad en dos mitades: una supervisora frente a otra inconsciente e indómita (A. Richardson, 149), aunque la tensión nerviosa transmitida por la narrativa subjetiva de Austen también provoca que la sensibilidad prevalezca sobre la razón y la objetividad (Butler, 227).

---

<sup>15</sup> Especulación sobre Sir Elliot en base al narcisismo, obsesión por su propia belleza y la de otros hombres.

Independientemente de los supuestos que rigen los componentes afectivos y cognitivos del universo íntimo de la protagonista, éste impactará contra el afable y variopinto círculo familiar de los Musgrove: Mary, su marido Charles y sus hijos, además de los padres y hermanas de su cuñado –Henrietta y Louisa. Aunque su inintencionada evasión de la mansión de los Elliot frenará su estado de parálisis y de estancamiento autodestructivo, no paliará sus ansias de pasar desapercibida ni sus intentos de desaparición. Su violentamiento, aprensión e inclinación por ausentarse de invitaciones a reuniones sociales corroborarán su agorafobia – correlato de la hipocondría de su hermana menor–, que se verá acrecentada, primero, por la llegada del Almirante Croft –el nuevo inquilino de Kenllynch Hall– y, sobre todo, por la de Wentworth – hermano de la esposa de éste. La heroína será confrontada a la exposición de su cuerpo y mente a una parafernalia colectiva, humillante e intimidatoria para ella. El principal enemigo en contra de su instinto de conservación, ya aludido, radica en la incomunicación y el aislamiento que atenazan, pero protegen, a Anne, siendo su disyuntiva ante esta obligatoria interacción con el prójimo: el cese pasivo de su estado de consciencia –la muerte voluntaria–, o su participación activa dentro de esta escenografía social, frente a la noción de “la solterona freudiana” reticente al cambio. Pese a que el sueño de la segunda oportunidad se configure como revulsivo contra los factores agravantes de su etiología en el umbral de la ideación suicida, la colisión de la heroína contra Wentworth será brutal, potenciando su sobreexcitación y agitación nerviosa, pero también percibiendo que sigue emocionalmente viva. Evitará el primer cara a cara durante la bienvenida a los Croft organizada por los Musgroves, pero Mary le transmitirá la primera impresión del joven al volver a ver a Anne tras ocho años: “He said, ‘You were so altered he should not have known you again’” (*PE*, 41). Austen redacta incluso evidencias que ratifican que Henrietta y Louisa captan la atención amorosa de un Wentworth receptivo: “ready to fall in love with all the speed which a clear head and quick taste could allow. He had a heart for either of the Miss Musgroves, if they could catch it; a heart... for

any pleasing young woman who came in his way, except Anne Elliot” (41), siendo incurable la fisura emocional entre él y la heroína, porque él aún no la ha perdonado: “There could have been no two hearts so open, no tastes so similar, no feelings so in unison, no countenances so beloved. Now they were... worse than strangers. It was a perpetual estrangement” (42-43).

No obstante, Anne progresará desde la parálisis a espontáneas reacciones orgánicas y mentales, fruto de una ubicación más estimulante. Los sentimientos de Wentworth también evolucionarán. Primero, desde el distanciamiento y rencor a la lástima, posteriormente desde la admiración a la confesión amorosa. Al inicio, él despertará estímulos sensoriales en el cuerpo de Anne cuando acude en su ayuda retirando al travieso sobrino que juega colgado de la espalda de una frágil, cansada y resignada heroína. Esta escena táctil combina erotismo, claustrofobia y sensaciones físicas, anticipando que el capitán es el único que puede rescatarla de sus cargas familiares (Pinch, 106-07). Incluso, a través del roce de su mano tras un paseo por el campo en grupo, extenuante para Anne: “She was in the carriage, and felt that he had placed here there, that his will and hands had done it, that she owed it to his perception of her fatigue, and his resolution to give her rest” (PE, 78), que sugiere que, antes de volver a apreciarla, se compadece de su dolor físico. Estos hechos descritos avalan la teoría de Alan Richardson quien indica que, aunque se ha asegurado que Austen “borra el cuerpo” en sus novelas, el léxico anatómico es crucial en *Persuasion*: la piel palidece o brilla, el corazón se enfría o se hincha, los nervios se agitan y el cerebro, enfermo, se recuperará hacia su autoexpresión (157). De hecho, la perturbación emocional de Anne, conocida por el lector, se manifiesta mediante angustia somática dentro de la trama: “She could not immediately have uttered another sentence; her heart was too full, her breath too much oppressed” (PE, 157). Para ella supone además vergüenza y temor que manifestaciones orgánicas se malinterpreten o delaten sus sentimientos –una evidencia más del tejido de mente y biología en *Persuasion*.

Wentworth es el único que puede evitar que la heroína siga negándose a vivir. Pero no será la terapia del amor el detonante de la lucha de Anne contra su autodestrucción patológica, sino su desinteresada generosidad hacia los Musgrove e iniciativa para, por fin, comunicarse con ellos, participar en sus actividades, y sobre todo, solucionar sus problemas familiares. De hecho, el comportamiento suicida retrocede cuando uno se siente útil, no una carga, y con el sentimiento de pertenencia al grupo (Wingate et al., 272). Durante un viaje a la localidad costera de Lyme, se materializará la atracción física entre Louisa y Wentworth ante una Anne silenciosamente doliente. Paseando por la playa, la hija de los Musgrove se lanzará a los brazos de su héroe, incapaz de atrapar su cuerpo al vuelo. Su cabeza chocará contra el suelo causándole un daño neurológico. En esta caída física –tal vez simbolizando otra de tipo moral y sexual– será determinante la eficaz intervención “quirúrgica” de la heroína, elogiada con vehemencia por Wentworth cuando elige que sea ella quien cuide de la convaleciente joven: “If Anne will stay, no one so proper, so capable as Anne!” (PE, 77). De callada observadora en posición periférica, ocupará un protagonismo que intercala vida interior con otra exterior (Wiltshire, 78-79). Convencida de que Louisa y el capitán se casarán pronto, deberá reunirse con su familia en Bath. Ambos factores presagian su reclusión y recaída, pero ella ya cambió física y psicológicamente: “she was blessed with a second spring of youth and beauty [...] and sensible of some mental change” (PE, 81). Al “floreecer” de nuevo recuperará su color, belleza y visibilidad corporal como mujer sexualmente atractiva, que no sólo los demás remarcarán, sino también ella misma (Young, 83). Extasiado por los salones aristocráticos de Bath, Sir Elliott reprenderá a una Anne, menos maleable y más indiferente, por preferir la compañía de Mrs. Smith, su antigua institutriz ahora pobre, vieja y viuda. El pensamiento dicotómico del suicida entre dicha quimérica e infelicidad real se diluye en la mente de la heroína. El testimonio aleccionador de su amiga –doble o *doppelgänger* que proyectaría su propio destino–, muestra que una mujer en condiciones aún más adversas que las suyas, puede



afrontar un destino desolador con entereza, siendo movimiento, apertura y mutación la cura contra la locura y la autodestrucción: “that elasticity of mind, that disposition to be comforted, that power of turning readily from evil to good, and of finding employment” (*PE*, 102).

Mrs. Croft será otro modelo de mujer fuerte y activa al acompañar a su marido en sus viajes de ultramar, lo cual introduce el tema de una nueva clase profesional: la armada, que salvaría a Anne de la vorágine del círculo vicioso decimonónico, genuinamente femenino: parálisis, melancolía, desorden nervioso, enfermedad e, incluso, suicidio. De hecho, la vida terrateniente de las clases altas no sólo promueve mediocridad e ignorancia, sino también un daño psicológico a la mujer (C. Johnson, 158). Expuesta a través de sus hermanos, *Persuasion* sería el panegírico de Jane Austen a la meritocracia de la marina frente a la decadente aristocracia de erosionado prestigio, representada por la baronía de Sir Elliot. La hermana de Wentworth está llena de vida, segura de sí misma, interactúa con multitud de hombres y pertenece a un grupo cohesivo y fraternal, regido por el desenfado, amistad, camaradería, la actividad e igualdad entre sus miembros, en el que la dependencia femenina de protección masculina está menos acentuada. Anne congeniará más con el universo profesional de los Croft que con su privilegiada, pero desquiciante, augusta familia. Contrastando con la muerte femenina por ahogamiento de los prerrafaelitas, el agua, tangible a través de la brisa marina de Lyme, las curas termales de Bath y la carrera naval de Wentworth, se aliara con Anne y la reaviva para que escape hacia la libertad del mar y de sus tripulantes, en lugar de permanecer en tierra convirtiéndose en una *lady* suicida junto William Elliot. Éste último es su primo y el único heredero de su padre del gusto de Lady Russell que, tras años alejado, sospechosamente se acerca a su tío, muestra interés marital por ella y provocará los celos de Wentworth, que no se casará con Louisa, sino que se dirigirá a Bath para sondear los sentimientos de Anne.

Bajo esta compleja coreografía de escenas multitudinarias, la heroína superará sus tendencias de autoaniquilación y empezará a emitir sus propias opiniones. Conversando con

su primo, aludirá con quién no le gusta estar: “My idea of good company is the company of clever, well-informed people who have a great deal of conversation” (*PE*, 99), refiriéndose a su propia familia, mientras que debatiendo con el Capitán Harville, amigo de Wentworth, sobre la persistente argumentación de los libros a favor de la inconstancia y volubilidad de las mujeres, pronunciará un desafiante manifiesto feminista<sup>16</sup>: “Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs [...] The pen has been in their hands. I will not allow books to prove anything” (156). De hecho, durante esta misma conversación escuchada en silencio por Wentworth, será ella misma la artífice que restablezca el nexo de comunicación con el capitán al articular, finalmente, su latente lenguaje de emociones: “The one claim I shall make for my own sex [...] is that we love longest, even when existence or when hope is gone” (157). Anne así transforma en virtud su error condenado por su amado – su debilidad de carácter al haber sido persuadida para no casarse con él–, reivindicando la resistencia y longevidad del amor de “la solterona” dirigido hacia un único hombre. Con esta ardua trayectoria de autoexpresión corporal y verbal ante estímulos sensoriales, cognitivos y emocionales culmina su huida del ultimátum suicida. Al recuperar la elocuencia se resuelve la trama romántica, propiciando la confesión amorosa de Wentworth que reconoce la victoria de Anne mediante el tropo de penetración de ejecución femenina con dolor y placer masculino:

I can listen no longer in silence [...] You pierce my soul. I am half agony, half hope. Tell me not that I am too late, that such precious feelings are gone for ever. I offer myself to you again with a heart even more your own than when you almost broke it, eight and a half years ago. Dare not say that a man forgets sooner than woman, that his love has an earlier death. I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant (158).

Antes de concluir la obra, Austen no desarrollará el discurso pasional del reencuentro entre héroe y heroína, que, como es habitual, permanece en la esfera de lo privado entre ellos debido a la ignorancia, la represión o la delicadeza de la propia novelista (Tanner, 243). El subsiguiente matrimonio de Anne y Wentworth se funda en la compatibilidad psicológica, la

---

<sup>16</sup> Tal vez, esta cita es la única a través de la cual Austen expresa metanarrativamente un ideario pro-feminista.

abnegación y la durabilidad de un amor sólido, oriundas de personajes maduros, más que en el afán pedagógico de novelas anteriores de Austen. Sin embargo, esta felicidad es secundaria respecto a la reconciliación de Anne con la vida descartando la muerte voluntaria. De hecho, la novela no se resuelve con la apoteosis del amor: la heroína no tendrá un hogar, la guerra marítima será una constante amenaza y su edad insinuará una hipotética incapacidad para tener descendencia, en sintonía con los ejemplos de Mrs. Smith y Mrs. Croft, ambas sin hijos.

“Quizá te guste la heroína, es demasiado buena para mí” (ed. 1952, 487) –así hablará Jane Austen de Anne Elliot en una carta a su sobrina Fanny. Sus novelas se preocupan por las amenazas de aislamiento, aburrimiento, depresión y declive que arriesgan la felicidad de su objeto de interés literario: mujeres dependientes y aisladas en contextos rurales (Tate, 323). Además de su introspección psicológica en un personaje profundo y con cáliz femenino más allá de clichés misóginos de castigo y teatralidad en la muerte voluntaria, la autora sedimenta la conducta pre-suicida en silencio, soledad, tensión nerviosa, falta de autoestima, inanición afectiva y agresión de un entorno hostil, que minan a una protagonista sin razones para vivir. Su parálisis, vejez prematura y afeamiento físico somatizan su elección de la renuncia frente a otra existencia plena y sensual, aunque conseguirá romper la cadena del suicidio emocional y social hacia otro definitivo: el corporal. Jane Austen trasplanta el conocimiento ideológico y filosófico del siglo XVIII a la nueva era inaugurada, pero anticipa innovaciones en la escritura femenina sobre la temática de sexualidad y suicidio, que no lograrán la expresión translúcida de la ficción moderna, pero tampoco la opacidad absoluta ni categóricas interpretaciones críticas. Su prosa aventuraría un futuro proceso de demolición de las barreras narrativas entre la mujer y su interacción con el mundo exterior, el abrazo a sus instintos biológicos y su intimidad mental, mediante ideas que perturban su soma y psique: la satisfacción sexual de la adolescente en el matrimonio y la frustración autodestructiva de la solterona, explícita ésta última en obras venideras como el viaje interior Lucy Snowe en *Villette* de Charlotte Brontë.

#### 4. Anorexia y suicidio: sintomatología del trauma en las hermanas Brontë

Elle (Indiana) ... fit un cri de joie et de frénésie, et se colla à ses lèvres, folle, ardente et heureuse [...] 'Reconnais-moi donc... c'est moi, c'est ton Indiana, c'est ton esclave que tu as rappelée de l'exil et qui est venue de trois mille lieues pour t'aimer et te servir; c'est la compagne de ton choix qui a tout quitté, tout risqué, tout braver pour t'apporter cet instant de joie! Tu es heureux, tu es content d'elle, dis? J'attends ma récompense; un mot, un baiser. Je serai payée au centuple [...] Dispose de moi, de mon sang, de ma vie; je suis à toi corps et âme [...] Prends-moi, je suis ton bien, tu es mon maître'.

GEORGE SAND

L'action que nous allons commettre n'étant pas le résultat d'une crise d'égarement momentané, mais le but raisonné d'une détermination prise dans un sentiment de piété calme et réfléchi [...] Je voudrais mourir joyeux, le front serein, les yeux levés au ciel. Mais où le trouver ici? Je vais donc vous dire le lieu où le suicide m'est apparu sous son aspect le plus noble et le plus solennel. C'est au bord d'un précipice, à l'île Bourbon; c'est au haut de cette cascade qui s'élance diaphane et surmontée d'un prisme éclatant [...] C'est là où nous avons passé les plus douces heures de notre enfance.

GEORGE SAND

Con su primera novela *Indiana* (1832), Aurore Dupin se convierte en George Sand e inaugura una versión femenina del Romanticismo: “el feminismo sentimental”<sup>17</sup> que, sin embargo, no abandonará la androcentrista relación causa-efecto entre sexualidad y suicidio. Aunque su heroína triunfa al articular su libido, no logrará reconquistar a su amante Raymond y regresará al idealizado paraje de su niñez donde planeará, sin llegar a consumir, la muerte voluntaria junto a su fiel admirador Ralph. Cosmopolita, autónoma, transgresora, adúltera y vitalista, esta escritora francesa es la antítesis literaria de tres hijas de un severo párroco en la Inglaterra victoriana: las hermanas Brontë –provincianas, dependientes, virginales, puritanas y mórbidas. Revestidas de un sudario de castidad y un uniforme social prescritos al redundante segmento de población al que pertenecen –mujeres de clase media sin futuro marital ni profesional –, dos de ellas, Charlotte (1816-55) y Emily (1818-48), serán menos indecorosas, pero más subversivas que Sand al problematizar las temáticas de la sexualidad y el suicidio, frustradas o gozadas en sus novelas de corte gótico, realista, romántico y psicológico, pese a su parafernalia punitiva en esferas sociales y religiosas. Sus legendarias heroínas –Catherine

---

<sup>17</sup> Término acuñado por Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* para referirse a la narrativa de George Sand.

Earnshaw, Jane Eyre, Caroline Helstone y Lucy Snowe–, son caracterológicamente distintas, pero todas ellas confluyen en una paradigmática fisonomía común: son delgadas, famélicas, enfermizas o frágiles físicamente, en conjunción con una iracunda fortaleza mental o bien, debilitadas por una psique deteriorada, además de ser asfixiadas por los encorsetados dogmas victorianos y padecer desórdenes alimenticios inducidos por estas fuerzas sociales contra las que contraatacan o que instrumentalizan ellas mismas hacia una única obsesión liberadora: la muerte voluntaria. Descartaremos a Anne Brontë, coherente, obediente y lúcido “ángel del hogar” en su vida y obra como docente moral al servicio de Dios padre y Victoria “madre”<sup>18</sup>, para enfocar nuestro estudio en la patogénesis literaria de sus hermanas mayores, Emily y Charlotte, que brindan modelos narrativos dispares de subjetividad femenina bajo la bicefalia de disfunciones sexuales y suicidas, arraigadas en sus propias autobiografías y en sus ambivalentes respuestas entre rebeldía y connivencia respecto a los dogmas de domesticidad y dependencia que rigen la vida de la mujer en el seno de la masculinizada sociedad victoriana. Estas dos autoras diagnosticarán cuadros clínicos en sus novelas que, hoy, podrían tipificarse como anorexia nerviosa y conducta autodestructiva. Relacionaremos esquemáticamente ambos síntomas de malestar sexual y existencial presentes en *Wuthering Heights* (1847), *Jane Eyre* (1847) y *Shirley* (1849), como “*avant-gôut*” al análisis pormenorizado de *Villette* (1853), donde irrumpe la prognosis del trauma como experiencia aconfesional y génesis creativa.

La anorexia nerviosa es un trastorno de la conducta alimentaria que suele afectar a mujeres jóvenes, llegando a provocar la muerte. Se define como “pérdida significativa de peso por un control exhaustivo de la ingesta de comida, asociada a un intenso miedo a ganar peso, una distorsión de su imagen corporal –dismorfia– y un desequilibrio hormonal –amenorrea”<sup>19</sup> (Buil, García & Pons, 269). Incluso, se vincula a carencias afectivas, depresión y al cese del deseo sexual (Malson, 81). Ser anoréxica en el siglo XIX implica no sólo el colapso físico y

---

<sup>18</sup> Referencia a la soberana británica Victoria I de Inglaterra (1819-1901) que reinó en vida de las Brontë.

<sup>19</sup> La amenorrea se define como la interrupción de la menstruación como posible consecuencia de la anorexia.

mental propio de esta dolencia, sino que también insinúa cuestiones sociales y de género. Presente en el discurso médico, institucional y cultural de esta era<sup>20</sup>, se confunde con otros “estados femeninos”: hipocondría –que aúna problemas nerviosos y gástricos–, e histeria –que permite al patriarcado concebir a la mujer como ser patológico, enajenado e inferior (59-60). Su etiología de “*maladie imaginaire*”, todavía por taxonomizar en ese momento, denota la perversidad, la irracionalidad y la debilidad mental de la paciente (72-73). No obstante, la duplicidad ideológica del siglo XIX sugiere que el cuerpo esbelto de la mujer, con rastros de inanición y extinción, es no sólo un canon de belleza femenina con atractivo sexual debido a su fragilidad y delicadeza percibidas por artistas y literatos de esta época – véase la sección prerrafaelita–, sino también ambigualmente asexual al encarnar al virtuoso y espiritual “ángel del hogar” con funciones reproductoras y restricciones nutritivas hacia la debilidad física, la enfermedad y la muerte. Los hábitos alimenticios estaban regulados según edad, rango social y sexo en la Inglaterra victoriana (Mergenthal, 208). Como veremos en *Shirley*, la mujer sirve la comida y observa al hombre quien devora los alimentos. Mientras que, en ella, tener buen apetito e ingerir comida grasa se vincula al deseo sexual incontrolable (Gorsky, 176), la esbeltez femenina simboliza el estatus y la indolencia de clases altas, lo cual la inhabilita para el trabajo físico (Brumberg, 185). A este binomio entre comida y erotismo se asocia, incluso, la expresión de la sexualidad femenina a la locura, admitiéndose en este período la lascivia en clases bajas frente a la sexualmente anestesiada mujer burguesa (Alexander & Smith, 457-58).

La expansión radial de alegatos de supremacía masculina asentados en la alteridad, exclusión y subordinación de la mujer –con la extirpación de su deseo sexual, el declive de su cuerpo y la idealización de su alma–, causarán impulsos de ira y de rebeldía en una tipología femenina victoriana que pagará un alto coste emocional: el trauma psicológico procedente del sentimiento de inferioridad interiorizado y transmitido intergeneracionalmente. Se concibe a

---

<sup>20</sup> Sin embargo, no será hasta 1873 cuando los doctores William Gull y Ernest Charles Lasague definirán y clasificarán la anorexia nerviosa como una patología fisiológica y/o psicológica.

sí misma como malvada, dañina o defectuosa por culpa de esta alianza entre infravaloración y rabia (Miller, 58-59), que puede desembocar en pulsiones de autoaniquilación al creerse indigna, infrahumana o blasfema. Con el fin de reaccionar ante este estigma social y buscar la integridad moral, el efecto purificador del ayuno borraría todo rastro de sexualidad (Mitchie, 21), porque “vaciar el organismo entraña su limpieza” (Giordano, 155). Comprobamos así que esta práctica no sólo se une a los trastornos gastrointestinales, sino también a obligatorias nociones culturales de feminidad: el rechazo de la mujer a su propensión animal en favor del mérito de su espiritualidad y del autodomínio de su carnalidad (Krugovoy-Silver, 13).

Fuentes críticas aseguran que la vida de las Brontë estuvo plagada de depresiones y desórdenes propios de la escasa ingesta de alimentos. Elizabeth Gaskell indica en su biografía de Charlotte que su padre inculcó en ellas la indiferencia a los placeres de la comida (44), pero también revela que las tres hermanas realizaron una huelga de hambre porque su familia les impedía cuidar de su sirvienta Tabby, que se había fracturado una pierna durante una caída (130). Mientras que la primogénita no comía carne y exigía platos preparados sólo para ella (Frank, 77), la delgadez extrema, regímenes draconianos, el aislamiento social y el refugio en fantasías diagnosticarían hoy a Emily como anoréxica (3-4), llegándose incluso a barajar su prolongado ayuno “suicida” como agravante hacia su defunción. De hecho, su ataúd fue el más estrecho que jamás hubo realizado para un adulto el carpintero que lo construyó (Gordon, 186). Este patrón patológico de consunción también puede vincularse a la marea victoriana de “erotofobia” que pudieron sufrir estas novelistas: vergüenza y repugnancia respecto al cuerpo femenino, objeto de atención masculina. El antológico consejo nupcial de la Reina Victoria a sus hijas antes de su noche de bodas: “cierra los ojos y piensa en Inglaterra” (citado en M. Richardson, 33) somatizaría esta náusea femenina al sexo por imperativo “real”. Frente a la lascivia de otros modelos de mujer en el arte y la vida pública, estas autoras promocionan la asexualidad de la nueva casta a la que pertenecen ellas y sus heroínas: mujeres que se niegan a

ser madre y esposa para acceder a la independencia económica como institutrices, profesoras o escritoras –solteronas, amenorreicas, infantiles o frías–, rechazando el erotismo para no infringir su culto al alma y al intelecto. Profesionalizarán la cuestión de género en sus obras mediante un gótico feminista donde las mujeres no son víctimas ni inferiores respecto al hombre (Hoeveler, 190). Dirigen con éxito desigual el desenlace de su ficción desde el abrazo a la fusión andrógina entre hombre-mujer o la domesticación masculina en *Wuthering Heights* y *Jane Eyre*, hasta panegíricos a lazos afectivos atados entre heroínas inmunes o no al influjo masculino en *Shirley*, o la terapia ocupacional de la solterona, solitaria y suicida en *Villette*.

Hoy en día, la anorexia nerviosa es la enfermedad psiquiátrica más letal con un índice de mortalidad del 20% (Griffiths & Russell, 127). La alta prevalencia del suicidio como arma arrojada de esta dolencia confirma su insoportabilidad para quienes la padecen. Los sueños de muerte fisiológica y los castigos autodestructivos para erradicar la carnalidad femenina que narran las Brontë delatan su radicalizada reacción al adoctrinamiento patriarcal que perpetúa la tradicional división entre soma y psique en el individuo. Éste primero, con el agravante hormonal, es metáfora de una prisión sin indulto para la mujer. Las opciones son la rendición al aceptar la condena perpetua del prescriptivo ideal de domesticidad o la evasión a través de la muerte voluntaria. Su cuerpo delgado y menguante es así tanto bello, angelical e inofensivo para el hombre, como preserva propiedades sedativas para ella. Incluso, el discurso anoréxico resuelve el dilema narrativo por fijar la subjetividad y la identidad femenina ya que, al ser el organismo cadavérico, simboliza clausura (Malson, 186) y se aleja de injerencias misóginas.

Según Isabel Durán, las escritoras victorianas trasladan sus memorias y emociones a la ficción para entender sus experiencias personales, evitando exponer su Yo privado ante su público, que es inherente al acto autobiográfico o territorio prohibido para ellas, para no violar tabúes sociales y teológicos (1992a, 58). Aunque no podamos asegurar que Emily y Charlotte Brontë plasmen deliberadamente síntomas de su anorexia y su concomitante instrumentación



suicida hacia el autoconocimiento o la catarsis, sí afirmamos que apelarán a una morfología corporal familiar para ellas: esbelta, mal nutrida y moribunda. Aunque imiten el emblema de heroína literaria decimonónica, frugal en su apetito alimenticio y en sintonía con la noción de belleza femenina de desvanecimiento y desaparición corporal acuñada por el artista varón, lanzan una invectiva contracultural de inanición como acto de desobediencia pasiva que incite a la reflexión o la revuelta en el lector. A continuación, revisaremos brevemente la conjunción nuclear entre anorexia nerviosa y muerte voluntaria en diversas obras brontianas que expresan este malestar sexual e impulso suicida de irreverente feminismo o reverencia al patriarcado.

La única, evocadora y canónica novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights*, comprende un amplio abanico de temas sexuales y alternativas al instinto de conservación bajo el denominador común de la pasión eléctrica y el alto voltaje en la clandestina y tortuosa relación amorosa de sus protagonistas: Heathcliff y Catherine Earnshaw. Ellen Moers señala que esta obra insinúa la vida sexual de los niños, impregnada de los recuerdos de su autora que fue una “solterona” cuyo único contacto sexual procedería de sus juegos infantiles con su hermano (105). Trasladada a la edad adulta, la adicción recíproca de estos personajes implica poseerse más allá de vetos y condicionantes sociales, degenerando en paroxismo *in extremis* de frenesí autodestructivo, pero sin la necesidad de consumir el coito. Más bien, los dos amantes se conciben a sí mismos como los únicos integrantes de una sola unidad andrógina (Hoeveler, 192), expresada por la heroína en su antológica frase: “He shall never know how I love him [...] because he’s more than I am (*Wuthering Heights*<sup>21</sup>, 71) [...] I am Heathcliff” (73). Pronunciará así su deseo –también erótico y sexual– por la testosterona byroniana y el magnetismo animal de su feroz y masculino amado, con quien no perderá su virginidad y que desaparecerá enfurecido durante una noche tormentosa cuando éste escuchará que Catherine escogerá como futuro marido a su rival, Edgar Linton –paradójicamente descrito como débil e

---

<sup>21</sup> A partir de ahora todas las referencias a la novela *Wuthering Heights* se realizarán con la abreviatura *WH*.

incluso impotente y afeminado— por su privilegiada posición socioeconómica. Separados dos veces, primero ante la fuga de Heathcliff y después por la defunción de Catherine, ambos mostrarán síntomas de trastornos psicosomáticos: nerviosismo, melancolía, desmayos, dificultad respiratoria, hambre o falta de apetito, entrando en escena la temática del cuerpo en extinción y la muerte por inanición en ambos personajes. El vacío dejado por su amigo de la infancia al que ama, provoca revuelta intestinal en la heroína, como confesará a su sirvienta: “Ellen, shut the windows. I’m starving” (77), pero, al regresar años más tarde transformado en rico terrateniente, su trastorno alimenticio será de otra índole, como su marido percibirá: “She could neither eat nor drink” (86). Desde su boda, Edgar advierte la personalidad depresiva de Catherine marcada por tristeza y silencio. Al reaparecer Heathcliff en su vida, su marido le ruega que elija entre los dos. Pero ella, obstinada, se negará a ello dejando de comer: “She fasted pertinaciously, under the idea, probably, that at every meal Edgar was ready to choke for her absence, and pride alone held him from running to cast himself at her feet” (106).

Este ayuno sintomatiza su malestar respecto a la indeseable, pero prescrita, condición de mujer adulta sometida a constreñidas instituciones patriarcales: matrimonio, maternidad y familia, a la vez que diagnostica su ansia frustrada de poder al verse incapacitada para controlar su relación con los dos hombres que pugnan por su amor, reduciéndose su único fuero de libertad a la consunción y la autodestrucción, que confirma que Heathcliff y Edgar sí regulan su vida, pero no su muerte. De hecho, el masoquismo de la heroína es golpearse a sí misma cuando comprende que es incapaz de latigar<sup>22</sup> a los demás (Gilbert & Gubar, 285). Su acto de autodeterminación suicida demuestra su sed de venganza: “I’ll try to break their hearts by breaking my own” (103), mediante el castigo corporal de la anorexia. Para Freud, la conducta suicida del neurótico se gesta en frustrados deseos homicidas (1917, 252). Catherine detesta al marido que la esclaviza: “Hush this moment! You mention that name (Heathcliff)

---

<sup>22</sup> Ya en su niñez Catherine demostró a su padre su deseo de recibir un látigo como regalo que simboliza poder.

and I end the matter, instantly, by a spring from the window! What you touch at present, you may have; by my soul will be on that hill-top before you lay hands on me again. I don't want you, Edgar" (*WH*, 113) y al héroe byroniano: "I wish I could hold you... till we were both dead... I care nothing for your sufferings" (140), a quien confiesa culpar de su inminente muerte a ambos: "You and Edgar have broken my heart [...] you have killed me" (140). Pero este odio hacia ellos tornará en violencia contra sí misma y núcleo de su plan autodestructivo.

En definitiva, Catherine sufre una perturbación nerviosa que provoca su enfermedad y muerte, manifestándose la anorexia tanto en poder de manipulación como en su indefensión (*Gorsky*, 177). El primero queda ratificado por la potestativa penitencia del cuerpo cadavérico con el ayuno para torturar psicológicamente a Edgar y Heathcliff, mientras que el segundo a través de sus sueños delirantes de regresar a la edénica infancia: "I wish I were a girl again, half savage and hardy, and free... and laughing at injuries, not maddening under them! Why am I so changed?" (*WH*, 111), como estrategia psicológica para evadirse de la encrucijada amorosa y sexual experimentada como mujer. Para el psicoanálisis, el ayuno simboliza una fantasía inconsciente propia de la anorexia, que supone un retroceso defensivo desde la sexualidad adulta hacia la oralidad infantil (*Malson*, 86). El crecimiento femenino implica frugalidad y aquiescencia, mientras que la niñez representa para ella autonomía y delectación gustativa. Como hemos sugerido, la amenorrea puede ser una consecuencia de la anorexia. Al aludir a su propia sangre: "Why does my blood rush into a hell of tumult?" (*WH*, 111), Catherine puede relacionar su conflicto emocional con la menstruación y, de este modo, rechazar su función social y reproductiva inherente a la sexualidad femenina, idealizando así su andrógina niñez. Su aprensión a la maternidad se traduce en horror al contemplar en el espejo su cuerpo deforme e hinchado por la gestación, el cual considera monstruoso y contra el cual luchará ayunando. De hecho, la anorexia también representa la ambivalente relación entre regresión y desarrollo, afirmación y negación de la identidad de la mujer ante su cuerpo

moldeado por el embarazo (Sayers, 365). Igualmente, la personalidad suicida se caracteriza por el estrangulamiento y la disociación entre cuerpo y mente, que propicia el mortal ataque autodestructivo (Orbach, 195). Catherine perece a causa del atentado suicida de su dilatada huelga de hambre y de la sangre derramada al alumbrar a su hija. Así, su transgresión sexual, cuyo precio es la desaparición física, no es transfigurarse en “mujer caída” prerrafaelita, sino en temeraria abogada de la asexualidad –sin coito, menstruación, domesticidad ni progenie.

Esta sintomatología de rebeldía y protesta contra el desvirgamiento, el embarazo y el parto procede posiblemente de las inseguridades sexuales de su creadora Emily Brontë, fruto de la rigidez de la educación puritana y normas sociales victorianas: el miedo al crecimiento, la aprensión respecto al cuerpo de mujer, la cosificación de su feminidad por parte del hombre, o la fobia al acto amatorio. De Beauvoir argumenta que la penetración vaginal para algunas mujeres es la forma material de otro tipo de intercambio de dominio y sumisión entre ambos sexos en ámbitos más espirituales (1949b, 81), siendo para Catherine inofensivo su amor platónico y asexual en la adolescencia por el brutal y animalizado Heathcliff, frente a la peligrosidad de su manso esposo con quien debe mantener relaciones sexuales para procrear. La conclusión psicoanalista de la anorexia nerviosa como defensa neurótica ante el trauma de la experiencia sexual o la dificultad de la mujer para adaptarse a la heterosexualidad (Malson, 77) explicarían los temores y rebeldía de Emily y de Catherine, respectivamente, siendo el suicidio por inanición la única vía hacia el ansiado empoderamiento sexual y de género.

La pasión galvánica de Heathcliff por la difunta Catherine oscilará desde la idealización metafísica de la amada hasta la aberración sexual con la profanación de su cadáver. Por su parte, ella atormentará a su amor y verdugo como había anunciado en vida: “they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me; but I won’t rest till you are with me” (WH, 111-12), acosándole tras su defunción como sádico fantasma errante, emisora de placer sexual ante un suplicante héroe sodomizado, que expresará así su clímax de

muerte y cópula con Catherine: “Come in, come in! [...] Cathy, do come. Oh do – once more! Oh! My heart’s darling, hear me this time – Catherine, at last!” (24). No obstante, privado de su presencia corpórea, Heathcliff comenzará a ayunar hasta el punto de restringir su ingesta de alimentos a una vez al día, o incluso a ninguna. Como la heroína, fallecerá por causa de este ayuno suicida y espera de reunirse con ella tras su desaparición para consumir un amor, cuyo subtexto sexual es conocido sólo por ellos dos. Por lo tanto, la fuerza de su salvaje romance, singularizado por una semejanza absoluta, contempla la aniquilación de sus propios cuerpos para alcanzar la unidad, que manifiesta un claro amor por la muerte (Bronfen, 308), descrito como placentero trance por numerosos poemas de Emily Brontë como en “The Prisoner”:

But, first, a hush of peace – a soundless calm descends;  
The struggle of distress, and fierce impatience ends.  
Mute music soothes my breast, unuttered harmony,  
That I could never dream, till Earth was lost to me.  
Then dawns the Invisible; the Unseen its truth reveals;  
My outward sense is gone, my inward essence feels (*Selected Poems*, 71).

Desde su triste infancia como huérfana hasta su pletórico matrimonio por amor, *Jane Eyre* –la novela que catapultó a la fama literaria a su hermana Charlotte– es el autorretrato y el peregrinaje secular de una heroína tenaz, indómita y clarividente al seguir los dictados de su refinada conciencia. Esta mujer, desposeída y marginada, encarna con rabia y rencor el insaciable hambre de realización personal y horizontes más amplios hacia la autosuficiencia y la autonomía, allén del determinismo social y biológico en la Inglaterra victoriana, sin por ello sucumbir ante innumerables vicisitudes ni recurrir a alternativas autodestructivas. En el inicio de la obra, Mrs. Reed, la esposa de su tío difunto, encomienda a “la odiada y desnaturalizada” Jane, de diez años, al orfanato Lowood<sup>23</sup>. Brontë condenará las deficiencias, inclemencias y negligencias de esta espartana y severa institución educativa regentada por el patriarcado, que anestesia cualquier tentativa femenina de disidencia y que atormenta el cuerpo de las niñas a

---

<sup>23</sup> En 1824 Patrick Brontë envió a sus cuatro hijas mayores al colegio Cowan Bridge donde morirían dos de ellas, Maria y Elizabeth, traumatizando a una Charlotte, aún niña, que recordará esta experiencia con ira en *Jane Eyre*.

su cargo, como su cruel representante, el reverendo Brocklehurst, proclama: “My mission is to mortify in these girls the lusts of the flesh” (*Jane Eyre*<sup>24</sup>, 76). La enseñanza en la Inglaterra decimonónica promulga un protestantismo acérrimo para redimir al individuo, pecador nato, mediante castigo y disciplina (Ingham, 4), siendo una práctica al uso y una fantasía sexual azotarlas a mujeres jóvenes para doblegarlas (Showalter, 1977, 96). Otro artefacto de tortura y humillación contra las adolescentes es truncar sus vidas al someterlas a la inanición corporal y emocional en pleno proceso de crecimiento y maduración sexual, con el fin de deshacerse del indeseado excedente de población femenina. Mientras que la mujer aporta nutrientes afectivos y alimenticios a una Jane niña, el hombre raciona su comida, la degrada y la violenta. Por un lado, la profesora Ms. Temple, sacia el hambre de la joven y de su amiga Helen Burns al invitarlas a una reconfortante velada de té y pastel junto al fuego de su habitación –tropo de calor humano y de solidaridad femenina: “We feasted that evening as on nectar and ambrosia [...] we satisfied our famished appetites on the delicate fare she liberally supplied” (*JE*, 86), vinculándose el único buen recuerdo de su infancia a la comida. Por otro, Brocklehurst, prepara a Jane, como futura mujer, al ayuno y la consunción –tropos de castidad y frigidez–, prohibiendo a Ms. Temple cualquier intromisión que evite que sus pupilas ingieran comida quemada o en mal estado, justificando su acto en la palabra de Dios: “His divine consolations, ‘If ye suffer hunger or thirst for my sake, happy are ye’... When you put bread and cheese, instead of burnt porridge, into these children’s mouths, you may indeed feed their vile bodies, but you little think how you starve their immortal souls!” (75). Las niñas más vulnerables a la desnutrición, como Helen, perecen por culpa de las dolencias generadas por esta hambruna, mientras que otras, famélicas pero inmunes a la hostilidad al alimentarse de ira, como el caso de la heroína, sobreviven, aunque deben soportar, ya adultas, las secuelas del trauma causado por la anorexia nerviosa inducida: reprimir el vómito y náusea sexual mediante la abstinencia.

---

<sup>24</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Jane Eyre* se realizarán con la abreviatura *JE*.

Pese a esta tentativa de extirpar “quirúrgicamente” el deseo carnal y la interiorización del dolor provocado por la autarquía afectiva durante la infancia, la sexualidad femenina es un tema debatido en *Jane Eyre*, como el controvertido dilema de su protagonista entre pasión y deber, deseo y autocontrol. Aunque la autora se deleite al dibujar un perfil lascivo al amo de Thornfield Hall –Edward Rochester, un viril caballero byroniano de disoluto pasado y lujuria saciada con varias mujeres–, se esmerará más en articular la atracción sexual de su heroína por este acaudalado terrateniente: “I have something in my brain and heart, in my blood and nerves that assimilates me mentally to him” (203); primero como su subordinada al ser la cuáquera institutriz de la niña a cargo de Rochester, después como su confidente, y al fin, como su prometida. Pero, sobre todo, transfiguraré a Jane en embajadora de la igualdad entre hombre y mujer en relación al deseo amoroso (y erótico) mediante este manifiesto: “Do you think I am a automaton? – a machine without feelings? [...] Do you think, because I am poor, obscure, plain and little, I am soulless and heartless? You think wrong! I have as much soul as you – and full as much heart!” (292). No obstante, el día de su boda, Jane descubre el intento bígamo de su amado y el ocultamiento de su primera esposa –la animalizada y enajenada Bertha– prisionera en el ático de la mansión. Huirá para evitar ser su concubina. Desprovista de dinero, conexiones y rumbo fijo, deambulará como vagabunda por los páramos en busca de refugio y alimento, siendo víctima de una pulsión suicida al estar nublada por el desengaño amoroso. Este episodio es la pugna entre la pasividad femenina hacia la autoinmolación y sus armas de mujer combativa: voluntad y coraje (Rich, 1979, 480). Pero será sólo una peripecia más en su arduo camino: la providencia acudirá en auxilio cuando se halla agonizante en el umbral de la muerte por inanición gracias a la caridad y desvelos de la familia Rivers. Meses después, tras convertirse en heredera de una fortuna familiar inesperada, regresará junto a un Rochester, ya viudo y debilitado por las heridas tras la defunción de su esposa, para dar rienda suelta a una pasión antes refrenada. Jane emergerá revitalizada y empoderizada al nutrirse de

sus dos modelos femeninos de sexualidad y muerte voluntaria. Por un lado, Helen, “ángel del hogar”, que confiesa sus liberadores sueños de desaparición con la muerte: “By dying young, I shall escape great sufferings” (*JE*, 97), en busca de salvación y dicha celestial junto a Dios, tema que desarrollaremos en el capítulo de Christina Rossetti. Por otro, Bertha Mason: mujer caída y promiscua. Abordaremos la “racialización” del único suicidio explícito en la obra, el de esta criolla –loca y corpulenta con voraz apetito carnal– en otro dedicado a Jean Rhys<sup>25</sup>. El final feliz de *Jane Eyre* supondrá su reconciliación con el mundo al intercambiar “famine for food, expectation for content” (513), librándose así de lesiones anoréxicas y autodestructivas mediante la comunión espiritual, intelectual, afectiva y sexual de su boda con Rochester.

En su siguiente creación, *Shirley*, Charlotte Brontë contextualizará el hambre para cumplir el afán didáctico de la “novela de condición inglesa”, cultivada por Elizabeth Gaskell y Dickens, que pretende la toma de conciencia de las injusticias y desigualdades soportadas por la clase trabajadora. Esta ficción se sustenta en el devastador impacto socioeconómico en Yorkshire de la Guerra de 1812 contra Estados Unidos por el dominio del comercio naval en el Océano Atlántico y el boicot francés a Inglaterra en la exportación de mercancías a Europa durante el conflicto napoleónico. Además, la iniciativa de industrialización del protagonista, Robert Moore, pretende sustituir la mano de obra por maquinaria para reducir costes y aumentar la productividad, con el daño colateral de desempleo y hambruna para los habitantes del West Riding, que provocará odio y derramamientos de sangre. La invectiva narrativa de Brontë se desliza desde la lucha de clases hacia la temática de género: las mujeres adelgazan, ayunan y sirven calladas a hombres que devoran la comida y consumen a sus conciudadanas. Desde escenas donde los clérigos de la comarca se reúnen para degustar con glotonería un banquete, u otras bajo la jauría de la indignación obrera, la obra nos traslada al silencio del estómago vacío de Caroline Helstone, sobrina del párroco de Briarfield. De madre ausente y

---

<sup>25</sup> Su obra *Wide Sargasso Sea* (1966), pionera en la literatura postcolonial, concede la palabra a Bertha Mason.



difunto padre violento, la heroína de sólo dieciocho años pronostica con desesperanza su larga existencia sin familia, sin el amor de un hombre ni la actividad profesional: “I have to live, perhaps, until seventy years [...] half a century of existence may lie before me [...] What am I to do to fill the interval of time which spreads between me and the grave?” (*Shirley*<sup>26</sup>, 168), visualizando su futuro sin alicientes mediante las estigmatizadas solteras de la localidad, Ms. Mann y Ms. Ainley. Pasiva y muda, la joven somatiza la frustración sexual y el rechazo amoroso de su primo Robert –quien la ama pero pretende casarse por interés con su amiga, la rica heredera Shirley Keeldar–, flagelándose mediante el ayuno y propinándose trastornos gastrointestinales con clara intencionalidad suicida. De hecho, un factor desencadenante de la anorexia nerviosa en la mujer es el desamor o miedos al contacto sexual (Moorey, 96). Frente al intercambio bidireccional de agresividad entre los hombres en la novela, Caroline dirige toda violencia masoquista contra su propio cuerpo: “You expected bread and you have got a stone: break your teeth on it, and don’t shriek because the nerves are martyred; do not doubt that your mental stomach ... is strong as an ostrich’s; the stone will digest” (*SY*, 101-02). Pero Brontë se vengará de aquéllos que ofrecen piedras, y no pan, a la mujer amada (Gilbert & Gubar, 379): Robert será herido de muerte por obreros belicosos e indignados. Son numerosas las evidencias textuales de la anorexia nerviosa de Caroline, quien rechazará la comida: “She missed all sense of appetite: palatable food was as ashes and sawdust to her” (*SY*, 392). Su inicial seclusión y evaporación ante compromisos sociales: “Keeping her pale face and wasted figure as much out of sight as she could” (186) degenera en desaparición de su soma y psique, ambas en vías de extinción, ya que su mente no puede digerir la dieta prescrita por la sociedad: “No pleasant food to nourish it –no manna of hope– no hived-honey of joyous memories” (331-32), abrazando la muerte: “ready to perish with craving want” (332). Brontë describe su cuerpo cadavérico: extremadamente delgado y lánguido con semblante demacrado

---

<sup>26</sup> A partir de ahora todas las referencias a la novela *Shirley* se realizarán con la abreviatura *SY*.

y pálido, pupilas dilatadas, así como síntomas depresivos de la anorexia nerviosa: insomnio, desesperanza, llanto y agitación nerviosa. Este declive fisiológico y mental va acompañado de la pérdida de belleza juvenil y sexual que su tío percibe: “Bloom had vanished, flesh wasted; she sat before him drooping, colorless, and thin. But for the soft expression of her brown eyes, the delicate line of her features, and the flowing abundance of her hair, she would have no longer have possessed a claim to the epithet – pretty” (183). Pero, como heroína consumida, preserva el halo brontiano de atractivo femenino –virtuoso, intelectual, decente, grácil y etéreo–, inquietante en su duplicidad. Caroline se posiciona simultáneamente como obediente hija del patriarcado sin rebelarse con la vehemencia de Jane Eyre y como emprendedora mujer gracias al autocontrol de su cuerpo como acto de protesta pasiva que, de no captar la atención de su idolatrado Robert, al menos, la conducirá al escapismo autodestructivo por inanición para evitar convertirse en solterona. De hecho, al ser confrontada a roles sociales que “la asesinan” y al no poder expresar su dolor, matar de hambre a su cuerpo es la única opción a su alcance para ser “leída correctamente” (Lashgari, 141). Pero este lento suicidio reproduce la mitología patriarcal desde Eva que insta a la mujer a no comer, no hablar y no tener iniciativa amorosa (Gilbert & Gubar, 391). Su ayuno patológico proclama la abnegación y el sacrificio del autocontrol de su instinto sexual forzado por la ideología victoriana del culto a la feminidad (Krugovoy-Silver, 91), aunque también sugiere que su orgullo le permite afrontar el martirio de la renuncia amorosa (88). Pese a ello, la heroína medita que: “God surely did not create us, and cause us to live, with the sole end of wishing always to die” (SY, 369), admitiendo así que los credos patriarcales vetan su felicidad y nutren su sueño suicida.

La heroína infectará su “virus anoréxico” a su amiga Shirley –“masculina”, vitalista, jovial e independiente–, por culpa de impedimentos familiares y sociales que abortan sus planes de boda con Louis, su antiguo tutor y empobrecido hermano de Robert. Mientras que ésta última se recuperará pronto al conseguir la plenitud sentimental, el ayuno conduce a

Caroline al lecho de muerte, consumida por la falta de incentivos vitales. Cuando Mrs. Pryor, la misteriosa acompañante de Shirley, convertida en solícita enfermera de la joven moribunda, le confiesa ser su madre, que huyó como consecuencia de la violencia doméstica, recobrará los deseos de vivir: “If you are my mother, the world is all changed to me. Surely I can live – I should like to recover” (404), y el apetito: “When she had swallowed a morsel, she would say it had revived her: all descriptions of food were no longer equally distasteful: she could be induced, sometimes, to indicate a preference” (414). No será el amor de un hombre, sino otro materno el que salve a la heroína al aportarle los nutrientes emocionales tras una vida plagada de anemia afectiva. La convaleciente recuperará la salud, entusiasmada con el proyecto de su madre: subsistir juntas y alejadas de injerencias sociales. Pero este provisional edén poblado por mujeres será eclipsado por el convencional e invasivo final feliz de la obra: el matrimonio de Caroline con Robert, quien le pedirá perdón por el daño infligido al recuperarse física y económicamente. Pese a ello, la autora lanza un grito con ecos sindicalistas y reivindicativos en *Shirley*: “Men of England! Look at your poor girls, many of them fading around you, dropping off in consumption or decline” (371), para despertar conciencias adormecidas por la autocomplacencia y la parálisis victoriana respecto al olvido, el estancamiento y la inactividad ocupacional de las mujeres con rumbo al largo calvario del celibato, ayuno y raptos suicidas.

Las Brontë retratan mujeres independientes, rebeldes o con autocontrol. No esconden la fealdad de su consunción y sí repudian la erotización prerrafaelita de sus hermosas mártires autodestructivas, pero se desplazarán por arenas movedizas de la ambivalencia cultural entre prescripción y proscripción de la anorexia nerviosa y la muerte voluntaria. Si bien la dinámica exhibicionista de la elitista “cosmética” de esbeltez y suicidio por inanición en estas novelas explora aspectos orgánicos y sociales de las heridas emocionales y sexuales de sus heroínas, *Villette* penetrará en la dimensión psicológica de estas dos patologías gracias a la deteriorada psique de su protagonista convertida en valioso tesoro identitario de la subjetividad femenina.

\* \* \* \* \*

Que hay unos amores negros de índole malsana  
Que privan a los espíritus, que turban las conciencias,  
Que muerden si acarician, que cuando miran abrasan  
Que dan dolores de rabia, que manchan y afrentan.  
Vale más morir de frío que calentarse en su hoguera (traducción propia).

ROSALÍA DE CASTRO

¡Por qué Dios piadoso,  
¿Por qué llaman crimen ir en busca de la muerte que tarda,  
Cuando a uno esta vida le cansa y aflige?  
Cargado de penas, ¿qué pecho resiste? ¿Qué rendido viajero no quiere  
buscar el descanso que el cuerpo le pide? (traducción propia).

ROSALÍA DE CASTRO

La voz de estos versos recogidos en *Follas Novas* (1880) reclama desaparecer antes que sucumbir al encantamiento del amor carnal y suplica comprensión para que la muerte voluntaria se defina como acto de desesperación ante la fatalidad de la vida. Aunque la última novela de Charlotte Brontë no potencie cualidades líricas, será tan honesta como esta poetisa gallega al desvelar las cuestiones de la sexualidad y el suicidio bajo el influjo romántico y el activismo proto-feminista. Con la idea de la existencia como penoso y extenuante viaje donde se difiere la felicidad a un tiempo incierto, buceará en la laberíntica conciencia de Lucy Snowe, la protagonista de *Villette*, partiendo del cisma entre ella y los pilares victorianos de la familia, religión, sociedad y patria. Frente a la osadía de otras heroínas góticas, esta obra es un tributo al sufrimiento humano, ofreciendo la novelista un autorretrato de sí misma, pero sobre todo, un daguerrotipo de una mujer más cobarde, estigmatizada, marginada y vidriosa que ella. A continuación, nos focalizaremos en su frágil ímpetu por superar un impronunciable trauma, en la prognosis de ardua recuperación de una persistente disforia, que podría incluir la anorexia nerviosa y disfunciones sexuales, así como en la reconstrucción de sí misma tras el derrumbamiento previo por tentativas suicidas encubiertas u olvidadas. *Villette* representaría también la terapia de Charlotte Brontë para aliviar el dolor tras el fallecimiento de sus tres hermanos<sup>27</sup>. Al reflejar misterios insondables, existe la tentación crítica de justificar la obra

---

<sup>27</sup> Entre 1848 y 1849, Branwell, Emily y Anne Brontë perecieron por dolencias pulmonares y por tuberculosis.

acudiendo a detalles biográficos de su autora (Carlisle, 263), aunque Drew Lamonica insiste más en su difícil abordaje de un nuevo proyecto artístico por la pérdida de confianza en sí misma y al deber enfrentarse en solitario a una exitosa carrera literaria sin poder intercambiar opiniones, dudas y críticas con Emily y Anne (185). Antes de su arranque, la novelista pudo consultar teorías sobre la neurosis para identificar síntomas propios y recoger el discurso científico imperante que vincula el cuerpo femenino con el desorden nervioso (Vrettos, 559-60). Pretendería así convertir la enfermedad mental en constituyente esencial de su realismo psicológico y de la autoridad narrativa de su heroína, frente a la manipulación de la crisis de nervios por parte de la literatura sentimental y gótica (561). En 1853, pudo incluso percibir los efectos del método carcelario del “cautiverio solitario” durante su visita al psiquiátrico de Bethlem y la prisión de Pentonville, cuyas reclusas sufrían pesadillas, alucinaciones e intentos suicidas (Showalter, 1985b, 69). Más que un ímpetu autobiográfico, todo esto confirmaría la preocupación de Brontë por documentar el giro introspectivo de su nueva y última creación.

La narradora de *Villette* es su heroína, Lucy Snowe, quien desde la vejez, rememora un episodio de su adolescencia en casa de su madrina Mrs Bretton, tras el cual hay un silencio de ocho años: “buried... in a long prayer” (*Villette*<sup>28</sup>, 35). En el transcurso de la obra, nunca esclarecerá la incógnita del origen o la naturaleza del trauma acaecido durante este lapso de tiempo, ni nombra a su familia, casa, recuerdos o sucesos de su vida anterior. Esta experiencia pretérita, que evita confrontar, condicionará toda la novela y, al ser inenarrable, cementa su intrínseca cualidad elíptica. La escritora se obstina en cifrar la prosa para que sólo percibamos secuelas post-traumáticas de la heroína: el declive psíquico, la anorexia nerviosa y la conducta suicida. Utilizará la figura retórica de la paralipsis para, intencionadamente, omitir el núcleo interpretativo de *Villette*, siendo una táctica de exhibición y de encubrimiento del trauma que revalidaría su presencia y su trascendencia dentro de la vida de Lucy mediante su reticencia a

---

<sup>28</sup> A partir de ahora todas las referencias a la novela *Villette* se realizarán con la abreviatura V.

articularlo o resolverlo. Sólo con la pesadilla de una tormenta de ultramar, de intensidad física y acuática, descifraríamos que ella es la superviviente de un naufragio metafórico o verídico:

I must somehow have fallen over-board, or that there must have been wreck [...] I too well remember a time – a long time, of cold, of danger, of contention [...] When I have the nightmare, it repeats the rush and saltiness of briny waves in my throat, and their icy pressure on my lungs. I even know there was a storm [...]. For many days and nights neither sun nor stars appeared, we cast with our own hands the tackling out of the ship; a heavy tempest lay on us; all hope that we should be saved was taken away [...] The ship was lost, the crew perished (35).

Tradicionalmente, se ha resuelto este enigma con la llave de la tragedia autobiográfica: la irreparable pérdida familiar, que hermanaría a la autora con su criatura. Pero frente al deseo de Charlotte Brontë de honrar la memoria de sus hermanas publicando sus obras o relatando recuerdos a su amiga Elizabeth Gaskell, la heroína borraría todo rastro de felicidad pasada, lo cual podría evidenciar un abuso o maltrato –sexual o psicológico– acaecido antes de la edad adulta. Este inquietante comentario al partir de la residencia de su adorada madrina no hace más que albergar dudas respecto a la negligente o disfuncional familia de Lucy: “It will be conjectured that I was of course glad to return to the bosom of my kindred. Well! The amiable conjecture does no harm, and may therefore be safely left uncontradicted” (35). Incluso, su estancia con los Bretton obedecería a un intento de preservarla de circunstancias desapacibles en su hogar (Haller, 150). Por tanto, el horror vivido en el seno familiar se aproximaría más al tabú deshonoroso que al luto por la trágica desaparición de sus parientes o a una concomitante precariedad socioeconómica. Además de vertebrar toda la narrativa, la definición de trauma de Cathy Caruth como: “episodios de estar al borde de la muerte o sobrevivir a un desastre fatal que fuerzan al individuo a revivirlos repetidamente en sueños o en sucesos dolorosos, siendo insoportable el desencadenante de los mismos y el hecho de no haber perecido” (7), interpretaría este atroz sueño de hundimiento, ahogamiento y rescate de la heroína. Dames defiende la inclinación al olvido del pasado dentro de la literatura victoriana, o “muerte de la memoria” (3-4), sugiriendo que Lucy es amnésica. La obra sería, incluso, un caparazón de sus defensas contra el intenso dolor del recuerdo, el cual mitigaría al negarse a asumir el coste

emocional de retroceder al pasado (Carlisle, 265). De hecho, el trauma implica imprecisión al recordar e intransigencia al rechazar comprender el suceso que origina tanto sufrimiento (Caruth, 154). De este modo, *Villette* relatará peripecias ocurridas en un período cronológico de año y medio, borrando la narradora, deliberada y selectivamente, las huellas narrativas de la experiencia ominosa anterior al inicio de la novela que, no obstante, regresará desde el inconsciente con el golpeo cerebral y nervioso –sin paliativos– de pesadillas y alucinaciones góticas, imágenes retrospectivas, el ayuno y una conducta suicida maquillada, que colisionan contra su deficiente intercambio social. Aunque Lucy parece eliminar de su mente esta letal amenaza física y psíquica que la persigue, la consiguiente herida psicológica tendrá sucesivas reverberaciones que edificarán la trama de la obra y su subjetividad femenina. De hecho, el trauma no se localiza en este hecho primigenio y violento del pasado del superviviente, sino en su falta de asimilación y posterior retorno para atormentarle (4). Retomando este hipotético naufragio y eludiendo su tripulación desconocida, esta ficción proyecta síntomas de la histeria de Lucy a través de iconografía acuática que invade su cuerpo: olas saladas y gélidas aguas marinas en su garganta y pulmones (Vrettos, 564-65). Estos tropos, asimismo, delatarían una abortada tentativa suicida: un bote casi hundido y a la deriva, lejos del abrazo del puerto, que finalmente no se rendirá ante un mar embravecido. Si bien el trastorno mental determina la falta de fiabilidad de la narradora y su intrusismo amordaza a otros posibles testigos, también abre las puertas de su conciencia al trauma, insinuando el soterramiento de secretos sexuales y autodestructivos, desterrando así la teoría del duelo por la pérdida de sus seres queridos.

Tras encuadrar a Lucy como mujer de veintitrés años, soltera, solitaria y aislada en un entorno hostil, con un pasado borroso, deficitaria en belleza, familia, linaje, hogar o afecto, Brontë la convierte en dama de compañía de una anciana rica e inválida, Miss Marchmont, con quien estará unos meses hasta su repentina muerte en una noche invernal tras haberle narrado la tragedia de su vida: su prometido murió en sus brazos durante su juventud. Este

episodio, premonición de su inminente estatus de “solterona” y con significado oracular para el desenlace de *Villette*, implica el tránsito de la heroína al vacío nihilista, ya que deambula en un estado de hibernación, parálisis y entumecimiento, cuya sensación comatosa es placentera: “My homeless, anchorless, unsupported mind had again leisure for a brief repose... no further action will be required of me” (V, 51). De hecho, su noción de felicidad es que su dolor no aumente, pero sospecha vivir enterrada en un “ataúd” ceñido y asfixiante, representado por las constricciones victorianas. Vagabunda, errante y desorientada al perder su empleo, se siente forastera es su propio cuerpo y en su país. Aunque no tiene fuerzas para luchar ni afrontar la incertidumbre en presente continuo, inicia su propio peregrinaje secular al decidir abandonar Inglaterra para navegar hacia la capital del reino de Labassecour: Villette<sup>29</sup>, buscando asilo como refugiada sin expectativas ni regreso viable: “I had nothing to lose. Unutterable loathing of a desolate existence past forbade return” (49). El desorden nervioso, fruto de su trauma impronunciable, es su único compañero de viaje, acechante desde el silencio, pero feroz en sus posibles emboscadas explosivas: “The secret but ceaseless consciousness of anxiety lying in wait on enjoyment, like a tiger crouched in a jungle” (61). Sin embargo, Lucy será lúcida al resignarse a la certeza de que su desamparo actual invalida toda posibilidad de dependencia económica, forzándola, a su pesar, a la autosuficiencia y la actividad laboral como medio de subsistencia: “I was born only to work for a piece of bread, to await the pains of death” (229). La muerte no la aterroriza al ser deseable frente a la tortura inherente a la vida: “I was inured to suffering: death itself had not... those terrors for me which it has for the softy reared” (50).

Durante su travesía en barco hacia un nuevo país, la heroína conoce a una caprichosa joven inglesa y futura alumna suya, Ginevra Farnshawe, a quien confiesa que es su primera experiencia a bordo: “My fondness of sea-voyage had yet to undergo the test of experience” (53), lo cual ratificaría que el naufragio de su pesadilla es sólo figurado. Como expatriada en

---

<sup>29</sup> Nombre ficticio para Bruselas donde residió Charlotte Brontë junto a Emily en 1842 para mejorar su francés, y un año después en solitario como profesora. *Villette* dibuja una precisa y detallada cartografía de la capital belga.



una gran urbe continental, seguirá extraviada, indefensa y desdibujada como mujer por su falta de demarcación espacial y emocional. Descubre que su situación física en el extranjero refleja su precario estado mental (Gilbert & Gubar, 407), persistiendo su dilema existencial entre luchar para sobrevivir o claudicar ante la sedante muerte: “About the present, it was better to be stoical: about the future ... to be dead. And in a catalepsy and a dead trance [...] I was roused and obliged to live” (V, 109). Encontrará trabajo en el internado de señoritas regentado por Mme. Beck<sup>30</sup>, primero como cuidadora de sus hijas, y después, como profesora. Aunque ahora conviva con alumnas y maestras, también padecerá su displicencia, por lo que se aísla y evita cualquier contacto humano. Difiere afrontar al trauma del pasado, causándole alivio huir de sus emociones y no interactuar con el prójimo, que agudiza tentaciones suicidas derivadas de la insociabilidad y de su escalonado déficit de afecto. De hecho, haber comprado su supervivencia al precio de existir parcialmente y vivir camuflada en la oscuridad atormenta a Lucy (Gilbert & Gubar, 400). Sumergida en la extenuación física de la hiperactividad para evitar sensaciones, será espectadora y narradora de la vida de otros personajes, no de la suya propia, para ocultar su identidad. Soportará las humillaciones de Ginevra que se regocija de la desdicha de la heroína: “I suppose you are nobody’s daughter [...] you have no relations; you can’t call yourself young at twenty-three. You have... no beauty. As to admirers, you hardly know what they are [...] I believe you never were in love, and never will be [...] though you might have your own heart broken, no living heart will you ever break” (V, 146). Impertérrita en su fachada externa, Lucy interiorizará peligrosamente el componente de degradación y de verdad de estas palabras hirientes que perforan su autoestima y su instinto de conservación.

La narrativa opone los abundantes alimentos continentales del colegio de Mme. Beck y el apetito voraz de sus alumnas en pleno crecimiento a la frugalidad insular de Lucy. Sus hábitos alimenticios concuerdan con su semblante demacrado y su sobria vestimenta gris para

---

<sup>30</sup> Descrito conforme a las vivencias juveniles de C. Brontë en el internado de M. y Mme Heger en Bruselas.

pasar desapercibida. Antes y durante su estancia en Villette, ayuna voluntariamente o no, ingiriendo sólo pan y té durante varios días para calmar su hambre y sed. Alternará períodos de inapetencia con otros en los que prima una penetrante sensación de hambre no saciada en su cerebro o la delectación gustativa gracias a golosinas. Su aspecto ojeroso es espejo de su vida plagada de desamor y de represión afectiva, mientras que su ávida búsqueda de dulces delata su necesidad de cariño (Krugovoy-Silver, 100). Además, la disminución del apetito en las etapas iniciales de la anorexia nerviosa contrasta con su evolución hacia la reaparición salvaje del apetito ante la presencia de comida (Stacey, 188) que consolida la ambivalencia de Lucy respecto a la ingesta de alimentos. Como hemos expuesto, esta patología en el siglo XIX fuerza a la mujer a vomitar todo nutriente afectivo o sexual inautorizado, conforme a dogmas de moralidad y decoro. Una vez más, comer refleja poder o privilegio, mientras que inanición evidencia impotencia femenina (Krugovoy-Silver, 102). Este trastorno supondría, además, la dramatización en *Villette* de la inconfesable herida psíquica de Lucy. De hecho, la psicología cognitiva sugiere que abusos sexuales, familias desestructuradas e indeseables experiencias remotas pueden desencadenarla (Malson, 85). A través del vaciado digestivo del ayuno, la heroína metaboliza el dolor emocional del trauma y la represión de género ejercida en su contra, configurándose así la anorexia como arma femenina de autodomínio. El hambre, que sacude su soma y psique, es un estímulo inconsciente que sublima deliberadamente y con orgullo mediante la abstinencia de su “no cuerpo”, para reinterpretar de forma insurrecta el hegemónico modelo estético de mujer esbelta, que reivindica el poder femenino que modera sus necesidades biológicas para cultivar alma e intelecto. No obstante, el trauma oculto y los instintos físicos no saciados –alimenticios o sexuales– generan una guerra intestina dentro de una heroína cargada de violencia visceral contra sí misma ante la inarticulación de sus deseos íntimos y el acatamiento de su condición de mujer socialmente invisible, desvelándose así el suicidio como armisticio. Lucy asociaría el acto de comer con la compañía humana: “Now I

thought of the collation, which doubtless they were just then devouring in the garden” (V, 136), constatando no estar invitada a estos placeres reunidos y conformándose con el ayuno.

Durante un período vacacional, todos los profesores y alumnas desertan del colegio, quedándose Lucy a cargo de una minusválida, que pronto será recogida por un familiar. Su aislamiento, soledad y apatía agravan su perturbación mental: “I hardly knew how I was to live to the end. My spirits had long been gradually sinking; now ... they went down fast” (156), acentuada por una sensación punzante de cautiverio que debilita su organismo: “My nervous system could hardly support what it had for many days and nights to undergo in that huge, empty house” (157). El agua expresará su creciente angustia (Gilbert & Gubar, 416), confluyendo lluvia y tormenta en una fatídica noche, cuando recuerda el trauma pasado y se rebela contra su desviación anómica, empeorando así su cuadro depresivo. Se evade del dolor psicológico resultante gracias a sus deseos de muerte, materializados en un intento suicida no explícito que Brontë camuflaría con síntomas de una dolencia psicosomática no especificada, además de una sobredosis letal de insomnio, delirios, líquido mortífero y obsesiones oníricas:

An avenging dream [...] remained scarce fifteen minutes –a brief space; but sufficing to wring my whole frame with unknown anguish; to confer a nameless experience that had the hue, the mien, the terror, the very tone of a visitation from eternity [...] A cup was forced to my lips, black, strong, strange, drawn from no well, but filled up seething from a bottomless and boundless sea. Suffering, brewed in temporal or calculable measure, and mixed for mortal lips, tastes not as this suffering tasted. Having drank and woke –as consciousness returned– ready to cry out on some fellow-creature to help me, only that I knew no fellow-creature was near enough to catch my wild summons (V, 159).

La iconografía de la pesadilla de Lucy con alucinaciones terroríficas, caos, tinieblas, amenazas corporales y situaciones inexplicables propias del género gótico sería un maquillaje eufemístico para pintar un acto infame e inconfesable según los cánones sociales y religiosos del siglo XIX. Dentro de esta ficción de tipo “muñeca rusa” con un dictamen no facultativo de deterioro psíquico, una narradora poco fidedigna y el distanciamiento temporal al recordar su protagonista un confuso y brutal episodio juvenil de forma retrospectiva y selectiva desde

la calma de la vejez, subyace la estrategia literaria de velar y desvelar, simultáneamente, una tentativa de muerte voluntaria. Se entretajan hechos verídicos con embellecimiento fantástico, elipsis y encubrimiento –una impenetrable técnica de distorsión de la realidad ya empleada en el inicio de *Villette* para ocultar el trauma primigenio de Lucy. Su intento autodestructivo entraría en la tipología de suicidio melancólico, que Durkheim achaca a la extrema tristeza o depresión del individuo, cuya vida le resulta aburrida y dolorosa (28). Supondría, además, una llamada de auxilio no escuchada por su entorno y una reacción impulsiva ante una orden de capitulación procedente de la muerte antropomórfica, con quien mantiene una relación íntima:

Methought the well-loved dead, who had love *me* well in life, met me elsewhere, alienated: galled was in my inmost spirit with an unutterable sense of despair about the future. Motive there was none why I should try to recover or wish to live; and yet quite unendurable was the pitiless and haughty voice in which Death challenged me to engage his unknown terrors (V, 160).

Que la heroína despierte a la mañana siguiente implicaría el fracaso de su plan suicida o su arrepentimiento *in extremis*. No obstante, persiste su desolación y necesidad de evadirse del colegio transformado en prisión: “under this house-roof, which was crushing as the slab of a tomb” (160). No recurre a médicos para curar su dolencia física, ya que constatamos que ésta no existe, sino que huye desesperadamente hacia la Iglesia Católica buscando consuelo y confesándose ante el Père Silas, pese a ser protestante. Tras este acto se desmaya a las puertas del templo ante tanto agotamiento mental. Será recogida por Dr. John, el médico del internado de Mme. Beck al que conoce al ser hijo de Mrs. Bretton<sup>31</sup> y que la traslada a casa de su madre quien, antes desaparecida para Lucy, ahora reside en Villette. Lamentará no haber muerto al recobrar la conciencia: “I know she (her soul) re-entered her prison with pain, with reluctance, with a moan and a long shiver. The divorced mates, Spirit and Substance, were hard to reunite: they greeted each other, not in an embrace, but a racking sort of struggle” (165). Este tropo de escisión confirma lo que Orbarch califica como factor determinante de la conducta

---

<sup>31</sup> Otro indicio que indica la falta de fiabilidad de Lucy como narradora es que oculte que reconoce a Dr. John en el internado de Mme Beck hasta después de ser rescatada por éste. El médico, que tampoco parece recordarla, es el hijo de su madrina, Mrs. Bretton con quien compartió el episodio inicial de su adolescencia en casa de ésta.

suicida: la disociación entre alma y cuerpo, junto con negatividad hacia éste último (193). Pero Lucy experimentará súbitamente leves signos de mejoría al conocer que se halla en el hogar de su querida madrina. John pronto urdirá tácticas de complicidad como médico para interrogar a su paciente en torno a su pasado traumático y al atentado autodestructivo, pero colisionará contra la obcecada aptitud de Lucy para el enmascaramiento, ya que ella evitará responder cuestiones comprometidas. Sin acceso al probado diagnóstico clínico, la narradora lo transcribe a su conveniencia como “fiebre nerviosa” y “sufrimiento mental”, pero anotará que Dr. John prescribe: “alegre compañía” como remedio casero, ofreciéndose a ser su amigo y escribirle cuando la joven regrese al trabajo tras su convalecencia. No obstante, Père Silas le dirá que Lucy le confesó “crímenes horribles”, sin especificar su naturaleza. Al mencionárselo a la heroína, ésta justifica que nunca hizo nada malo, persistiendo la incógnita de si alude al delito pasado del que ella fue víctima o al pecado mortal de su intento de suicidio. Admitirá únicamente al médico su ayuno voluntario durante el calvario en el internado: “During the last nine days I had taken no solid food, and suffered from continual thirst [...] I experienced a craving for nourishment” (V, 172), confirmando tanto su anorexia como su hambre de afecto.

Lucy llorará de alegría al saber que hay dos personas en el mundo que la aprecian: su madrina y Dr. John, superando así la primera fase hacia su recuperación física y anímica. La atracción sexual por el médico, que ya sintió al contemplarle por primera vez en el internado, evoluciona hacia la infatuación cuando regresa junto a Mme. Beck. Pero sus escasas cartas no serán suficiente alimento para su corazón “upon the verge of famine” (268). La reverberación del trauma primordial es su “no romance” con este nuevo amigo quien, en cambio, pretende a la bella Ginevra, y después, a la prima de ésta, Paulina, hija del rico Conde de Bassompierre, que reaparece<sup>32</sup>. La reflexión de Lucy sobre el mercantilismo del matrimonio es devastadora: con una buena posición social y fortuna, ella también atraería a Dr. John, apreciándose una

---

<sup>32</sup> Paulina ya surgió en el capítulo inicial como invitada en casa de Mrs Bretton, dada su amistad con el padre de esta niña y debido a una tragedia familiar, compartiendo habitación con Lucy y amistad con un adolescente John.

conexión del factor económico con sus tendencias anoréxicas y suicidas. Pero respetará la convencional censura a la mujer en la expresión verbal del amor y gestionará en silencio esta repetición periódica del desamor: se despedirá de sus sentimientos enterrando las misivas del médico debajo de un peral en el patio del colegio donde yace una monja difunta, retomando así su “automedicación” de ocultamiento de sus instintos sexuales y amorosos, presentes en su inconsciente. Aunque vuelva a sentirse desvalida, no se distanciará más de sus emociones al ser capaz ahora de expresarlas y paliarlas con el llanto. En cambio, al resultarle aún imposible comunicarse con los vivos, lo intentará con el espíritu de esta religiosa que se le aparece en varias veces y que Dr. John valorará como ilusión espectral producida por el largo conflicto mental de la joven. Lucy percibe que ambas son invisibles, porque la sociedad sólo ofrece a la soltera un *modus vivendi* de abnegado servicio al prójimo y de castidad, aunque esta metáfora sea realmente sintomática de su desequilibrio psicológico, queja contra la injusticia masculina y la vida monacal (Gilbert & Gubar, 425-26). El fantasma de la novicia<sup>33</sup> materializa el amor no correspondido y el reprimido deseo erótico de Lucy por Dr. John. De hecho, teme más la cama vacía que la consumación sexual en el lecho conyugal (Hoeveler, 237), encarnando ambas opciones su sometimiento al estigma de la solterona o al hombre, respectivamente.

Otra manifestación de su ira como joven despreciada, marginada y subordinada es su instrumentalización del ayuno y del ideal de mujer burguesa, enfermiza e intelectual, afín a la ideología brontiana. Lucy está convencida de hallar la virtud flagelándose con la fusta de su extrema delgadez y la inanición, una violencia masoquista que pretende erradicar su esencia biológica. Pero el odio hacia su propio cuerpo es extensible al de otras. Se burla de la asexual y angelical Paula quien, pese a ser aristócrata, colma de manjares y sirve a los hombres que idolatra –su padre y Dr. John–, mientras que criminaliza la corpulencia, gula y lozanía de Ginevra, asociadas a la promiscuidad y la lascivia. En la simbología victoriana se equipara el

---

<sup>33</sup> Después Ginevra confesará a Lucy por carta que su futuro esposo, el Conde de Hamal, se disfrazaba de monja para visitarla en el internado durante la noche sin ser descubierto y que, además, ambos se burlaban así de ella.

consumo de carne y grasa animal al apetito sexual (Krugovoy-Silver, 105), por lo que Lucy, pese al ofrecimiento de la sirvienta del colegio, se niega a ingerirlas: “she... would have been delighted to cook me côtelettes de mouton, if I could have eaten them” (V, 183). Extrapolará esta náusea gástrica hacia la abundancia carnal femenina y su desbordamiento sexual al contemplar el colosal lienzo de la sensual Cleopatra en una pinacoteca de Villette<sup>34</sup>: “She was... extremely well fed: very much butcher’s meat ... must she have consumed to attain that breadth and height” (199). Kate Millett halla que su descripción como odalisca o fantasía masturbadora de delectación masculina es lo más sexualmente subversivo en la obra (143).

Será M. Paul Emanuel<sup>35</sup>, el erudito, prestigioso y temperamental profesor de literatura del internado de su prima Mme. Beck, quien sacie el hambre de Lucy. Defiende que no es una mujer invisible o sin rostro. Le ofrece delicias del paladar y la denomina “*petite gourmande*” (V, 355), siendo dulces los alimentos degustados juntos, también vinculados al apetito sexual en esta época (Brumberg, 176). Se propone aplacar sus ansias de consunción y apartarla de la reincidencia suicida al intuir su drama vital: “You are well habituated to be passed by as a shadow in Life’s sunshine” (V, 334). La incita a afrontar la realidad con una terapia de choque que erradique sus percepciones nubladoras y que estimule un cambio de actitud. Desea ser su amigo y mentor –solicito y benevolente, pero también crítico y tirano– para desarrollar sus prometedoras destrezas intelectuales y vencer así al trauma. Al abrirse el individuo a nuevas ideas, acciones y conductas, se crean experiencias con emociones positivas que construyen un sistema inmunológico para combatir futuros estados depresivos y suicidas (Wingate et al., 270). Se forjará una rara afinidad entre ellos, olvidando la heroína gradualmente a Dr. John en favor de este vetusto profesor, cuya fisonomía poco atractiva le seduce por su cálida mirada, honesta sonrisa y exótica sangre española. Habrá, además, claves narrativas sobre la paulatina superación de su alienación emocional, desesperanza, desorientación, aislamiento, sensación

---

<sup>34</sup> Reminiscencia de cuadros de Peter Paul Rubens que Brontë pudo contemplar durante su estancia en Bruselas.

<sup>35</sup> Retrato de Constantin Héger, el profesor belga y casado de quien Charlotte Brontë pudo enamorarse.

de falta de afecto y de reconocimiento: Lucy tiene un trabajo satisfactorio como profesora y mayor autonomía por la relajación de la disciplina carcelaria de Mme. Beck, domina la lengua francesa, accede a placeres mundanos de la ciudad de Villette, participa en actividades lúdicas en grupo que antes evitaba, y percibe el cariño de los Bretton y los Home, quienes alaban sus virtudes como mujer espartana. No sólo responderá con cólera y vehemencia en público a los prejuicios de M. Paul contra mujeres, ingleses y protestantes, sino que también defenderá a Dr. John: “my outraged sense of justice at last and suddenly caught fire. An explosion ensued: for *I could be passionate, too*” (V, 321) de las injurias de una despechada Ginevra, furiosa por el interés de su antiguo pretendiente por Paulina. Evasiva al describirse a sí misma, Lucy rechaza todo protagonismo, pero es reticente a identificarse con diversos modelos femeninos escenificados en la obra: mujeres maternas –Mrs. Bretton–, “solteronas” depresivas –Ms. Marchmont–, egoístas empresarias masculinizadas –Mme Beck–, ángeles del hogar –Paulina– o sexualizadas *coquettes* entre alumnas y profesoras. Deplorará su insuficiente solidaridad femenina, pero sobre todo reniega de las expectativas masculinas de adscripción al hieratismo de estos paradigmas o a otros más mortíferos como “sombra inofensiva”. Por tanto, empieza a alternar silencio con articulación hasta resurgir como “ave fénix”, romper su halo de misterio y desvelar su identidad cuando declara ante la impertinente Ginevra: “I am a rising character: once an old lady’s companion, then a nursery-governess, now a school-teacher” (309), lo cual sugiere el previo desconocimiento de sí misma y el enmascaramiento del trauma inaudible. En definitiva, Lucy consigue crecer como personaje, encontrando su voz y presencia corporal.

Su devoción por M. Paul se intensificará al confesarle su trágico amor juvenil. Carente de fortuna económica, fue separado de su prometida Justine Marie, que morirá recluida en un convento por culpa de presiones familiares. Tras alcanzar el éxito profesional, la obligación moral le llevará a garantizar el bienestar de Mme Walvarens, la arruinada abuela de la joven finada. Conmovidada por sus hábitos monásticos y voto de castidad, Lucy transfigura a M. Paul



en: “stainless little hero” (V, 397). De hecho, este relato quiebra su muro de incomunicación y entra en diálogo con su frustrante virginidad, hambre de amor y los latigazos de su trauma. Aunque decline verbalmente un compromiso nupcial: “I was willing to be his sister, on condition he did not invite me to fill that relation to some future wife of his” (409), su lenguaje corporal, expresado por lágrimas al conocer que su profesor deberá partir varios años en misión de ultramar para restaurar la prosperidad de las posesiones de Mme Walvarens en las Indias Occidentales, delata su floreciente amor y recaída psíquica. Pero su esbelta figura será eclipsada por la robusta autoridad de Mme. Beck, transformada en “madre abadesa” de represión sexual, quien movida por celos y envidia, impide que Lucy se despidiera del profesor antes del viaje. Le recomienda olvidarse de él y la droga con un somnífero que, en vez de sedarla, desentierra sus emociones y excita facultades mentales desconocidas. Será consciente del complot urdido en su contra –como “hereje” rival, protestante y extranjera– por parte de ésta, el Père Silas y la abuela de Justine para separarles. Su egoísmo colegiado persigue fines amorios, religiosos y utilitarios, respectivamente, que desatarán, días después, la rabia de una Lucy, antes callada y contenida, que articula su dolor cuando Mme. Beck le está robando su última ocasión de hablar con M. Paul: “Pierced deeper than I could endure... I cried –‘My heart will break’. What I felt seemed literal heart-break” (481). Sus deseos sexuales frustrados ahora hablan. Lucy es, de hecho, un animal enjaulado, cuyo apasionamiento emerge como fuerza subversiva enfrentada a la superficie oficial de aquiescencia (Kucich, 37). Esta escena pública es, además, indicativa del amplio registro de emociones que ahora puede percibir y pronunciar, desde cólera hasta ternura. Enfurecido por el daño infligido a su amada, el profesor propiciará el rencuentro y revelará su plan oculto: ha financiado un externado de señoritas para que la joven pueda independizarse económicamente de Mme. Beck<sup>36</sup>. Como “terapeuta”, M. Paul sabe que el emprendimiento empresarial y la actividad profesional son,

---

<sup>36</sup> Esta iniciativa cristaliza el proyecto de vida de Charlotte Brontë con sus hermanas, abortado por la ulterior muerte de éstas y su meteórica carrera literaria. Sus planes serán recogidos en la biografía de Elizabeth Gaskell.

durante su ausencia, el único antídoto contra las tendencias anoréxicas y de muerte voluntaria de la heroína: “You shall employ yourself while I am away..., you shall mind your health and happiness for my sake” (V, 487). Durante su cita amorosa, Lucy muestra indicios de haber superado el trauma y la ideación suicida: “not desperate, nor yet desolate; not friendless; not hopeless, not sick of life, and seeking death” (482), pero quedará la incógnita de saber si su efecto será efímero o duradero. Aunque expresará su amor únicamente con la mirada: “I lifted my happy eyes: they *were* happy now, or they would have been no interpreters of my heart” (483), el profesor, quien corporalmente sólo acaricia su pelo y roza su mano con los labios, verbalizará su promesa de amor: “Take my love. One day share my life. Be my dearest, first on earth” (491), anticipando que perderán juntos la virginidad tras su regreso a Villette.

La novela victoriana forzosamente recomienda el matrimonio a la mujer, por lo que M. Paul deberá morir (Millett, 147). Charlotte Brontë no consentirá que retorne ni propiciará una pletórica resolución romántica en *Villette*, a diferencia de las heroínas de *Jane Eyre* y *Shirley* que sí se convertirán en amantísimas esposas. Este docente sólo cumple con el rol de estimular el restablecimiento psíquico de Lucy, no de compartir las mieles de su éxito profesional. La autora libera su cuerpo tanto de la exaltación sexual de la vida conyugal como de la aflicción anoréxica y suicida del celibato, ya que sólo a través de la ausencia masculina puede alcanzar la plenitud de la autosuficiencia y autorrealización femenina. Tras tres años en el Caribe, M. Paul está a punto de volver junto a su prometida, pero la autora se apropiará del agua, elemento primordial de la muerte femenina y del trauma de la joven, para “asesinar” al hombre a manos de una devastadora tormenta, cíclica pero no metafórica esta vez, durante su travesía marítima. El poder endiosado de Brontë, de intensidad herética y vengativa, sufre una metamorfosis en furia neptuniana que parece ahogar al “héroe católico”, pero declinará su autoridad narrativa y se despedirá del lector antes de finalizar su obra. Le exhorta a albergar esperanzas de un inverosímil rescate de M. Paul, únicamente con el fin de diferir el trauma de

la confrontación de Lucy con la muerte. Ella alimentará la disyuntiva interpretativa al definir los últimos tres años como los más felices de su existencia, inmersa en su frenética actividad empresarial y recompensada por las epístolas de su amor platónico e inofensivo debido a la lejanía: ¿subyace la balsámica dilación de su náusea sexual en este tiempo o la inclemencia meteorológica del naufragio de M. Paul, que agudizará su insatisfacción erótica y su herida emocional, poblando imágenes alucinógenas de luto en la costa? No conoceremos si la Lucy madura se salva de la enfermedad mental o, en cambio, recae tras este trágico suceso. Puede prevalecer que el trauma se repita cíclicamente impidiendo que reanude el curso normal de su vida, o que se acepte a sí misma y a su aislamiento como monedas de cambio por la libertad hallada. Sus palabras podrían identificar tanto su fortaleza ante la adversidad como la negación de su condición de víctima: “Few things shook my now; few things had importance to vex, intimidate, or depress me: most things pleased –mere trifles had a charm” (V, 494).

Patrick Brontë quería que su hija escribiera un final feliz para *Villette* (Gaskell, 414), pero prevalecerá la sibilina desobediencia de Charlotte contra su padre, la sociedad patriarcal y los credos temáticos de la novela decimonónica. Sin reconciliar soma y psique, la autora promulga, iracunda, que silencio, sumisión y pasividad sólo incrementan el sufrimiento de la mujer respecto a la sexualidad y la muerte voluntaria. Sugiere que en la actividad profesional reside su única satisfacción y que la terapia para vencer al trauma no será narrar esta ominosa experiencia retrospectivamente ni despejar la nebulosidad de la memoria con una prosa psicológica, sino relatar las pequeñas victorias de su superación y la gradual desaparición de las secuelas de la anorexia y las tentativas suicidas. Resignada a la soledad invernal, Charlotte Brontë igualará su fama literaria al éxito empresarial de Lucy, su heroína más autobiográfica, reconociendo que ninguna de ellas gozará del clímax de felicidad estival con el amor secular de Jane Eyre, así como afianzando el relevo creativo de la renuncia al Eros del cuerpo –pero no al anhelo sexual y de muerte dentro de la psique femenina– a dos poetisas decimonónicas.

## 5. Christina Rossetti: virginidad sáfica vs. sudario de promesa Viril diferida

I lean upon thee, Dear, without alarm,  
And feel as safe as guarded by a charm  
Against the stab of worldlings, who if rife  
Are weak to injure. Very whitely still  
The lilies of our lives may reassure  
Their blossoms from their roots, accessible  
Alone to heavenly dews that drop not fewer,  
Growing straight, out of man's reach, on the hill.  
ELIZABETH BARRETT BROWNING

Perfumado tu cuerpo luego  
Con aceite de nardo todo  
Y con leche y aceite del de jazmín,  
Recostada en el blanco lecho,  
Delicada muchacha en flor,  
Al deseo dejabas tú ya salir.  
Y ni fiesta jamás ni danza,  
Ni tampoco un sagrado bosque  
Al que tú no quisieras conmigo ir.  
SAFO

Christina Rossetti (1830-94), modelo pictórico de la Virgen María en el cuadro *Ecce Ancilla Domini!* de su hermano prerrafaelita Dante Gabriel, abandonará la niñez y se convertirá en poetisa, pero su soltería custodiará vestigios de virtud, pureza y castidad propios de la madre de Dios como baluartes de autonomía y poder femenino. En cambio, Elizabeth Barrett anhelará perder la virginidad junto al amado de su confianza –el escritor Robert Browning– en el número XXIV de *Sonnets from the Portuguese* (1850) mediante inaccesibles lirios blancos que simbolizan cuerpos humanos en flor, mientras que Safo –la mítica escritora griega, “décima musa” y sacerdotisa de Afrodita que vivió en la isla de Lesbos en torno al año 600 a.C. –, dotará de sensualidad a los juegos lésbicos con sus amigas, alejada del intrusismo masculino. De hecho, este fragmento recuerda a “The Goblin Market” (1862), célebre poema de la benjamina de los Rossetti que estudiaremos debido a su generosa dosis de sensualidad.

Virginidad y erotismo, decoro victoriano y sacralizado deseo suicida son contrafuertes que sostienen la arquitectura poética de esta autora, construida mediante fuerzas antagónicas en conflicto entre sí, que lograrán efectos sinérgicos hacia una finalidad múltiple: la belleza del arte por el arte, la narratividad con ecos decimonónicos y la confesión intimista de una

voz de mujer. Aunque su biografía indique una vida exenta de acontecimientos relevantes, plagada de mala salud y enfermedades, el fallecimiento de sus seres queridos y desengaños amorosos, la tristeza que inunda la poesía de Christina Rossetti es, sobre todo, deudora de sus intestinas luchas internas (Battiscombe, 13). Su dilema existencial y vocacional, arraigado en un maniqueísmo patológico, se fundamenta en su perpetua dualidad entre expresión y represión en las letras, moralidad y fantasía hedonista, autoafirmación femenina y obediencia patriarcal, placer corporal y sacrificio con la renuncia al sexo. Para Antony Harrison, su obra sigue los parámetros de las teorías de Prater sobre el esteticismo, fundadas en las tensiones poéticas entre belleza y muerte, amor al hombre y a Dios, lo efímero y lo eterno, lo sensorial y lo trascendental (21). Sin embargo, el patrón creativo de esta “asceta esteta” en los albores del decadentismo finisecular se complicará debido a su doble ascendencia inglesa e italiana<sup>37</sup>. Por un lado, asimilará la tradición literaria de poetas románticos británicos y el fervor protestante del Reino Unido; pero por otro, simpatizará con la iconografía del resurgimiento del catolicismo anglicano en el siglo XIX, y recibirá la herencia del canon renacentista de Dante Alighieri y Petrarca. De hecho, el arte de estos dos ilustres literatos refleja que el amor erótico puede ser el elemento fundacional para la construcción de otro de carácter espiritual (Rennert, 253). La autora también expresará esta división y fusión ulterior entre deseo físico y divino al debatirse entre la contención de la reclusa, inherente a las “vírgenes suicidas”, y los impulsos prerrafaelitas caracterizados por una sexualidad desbocada, que instrumentalizará en su escapista búsqueda de Cristo, su obstinado rechazo a la tentación epicúrea, así como en su templada crítica al enjambre de valores patriarcales y teológicos de la Inglaterra victoriana.

La poesía de Christina Rossetti ha dramatizado su vida conforme a un proceso crítico de romantización hasta reinterpretaciones contemporáneas. Sin embargo, sí debió enfrentarse a la disyuntiva de toda escritora de clase media en el siglo XIX: ser una institutriz o casarse.

---

<sup>37</sup> Aunque Christina y sus hermanos nacieron en Londres y vivieron toda su vida en Inglaterra, su padre Gabriele era un exiliado procedente de Nápoles casado con Frances Polidori, hija de otro emigrante italiano y una inglesa.

Aunque ayudará económicamente a su familia con artículos para enciclopedias y traducciones del italiano, su precaria salud impedirá la primera opción (Battiscombe, 88), mientras que descartará la segunda al romper su compromiso con el prerrafaelita James Collinson debido a su catolicismo (47) y con Charles Cayley por su agnosticismo (126). Abnegada hija, generosa hermana y creyente piadosa con éxito editorial y confinada en la casa londinense junto a sus padres, Reynolds afirma que su obra se asocia al concepto freudiano de lo ominoso en el hogar (36). Sus versos –simples, pulcros y corteses en apariencia– esconderían un trasfondo perverso, cáustico y complejo (27). Defenderemos que su poesía, con una semántica equívoca y desenlaces ambiguos, admite niveles de lectura de profunda introspección psicológica que podrían velar y desvelar enigmas inconfesables propios de sus ansias, pérdida y renuncia al placer sexual, que sublimará en éxtasis espiritual, y en deseos de evasión consumados con la muerte. Esta primera estrofa de “My Secret” ilustraría su reticencia a descubrir presuntos secretos íntimos al lector y podría insinuar la existencia de inquietudes latentes relativas a sexualidad y suicidio, que subyacerían en otros versos, como comprobaremos posteriormente:

I tell my secret? No indeed, not I:  
Perhaps some day, who knows?  
But not to-day; it froze, and blows, and snows,  
And you are too curious: fie!  
You want to hear it? Well:  
Only, my secret's mine, and I won't tell (*Poems and Prose*<sup>38</sup>, 80).

Este inquietante juego infantil prelapsario contrasta con un corpus poético compuesto por dos corrientes estéticas antitéticas, pero con estructuras formales, lingüísticas y temáticas intercambiables e invertidas: versos de devoción cristiana y de pasión amorosa. De hecho, los dogmas de fe impregnan sus cantos al amor secular, mientras que la sensualidad penetra en su poesía religiosa (Shambrook, 106). El Tractarianismo<sup>39</sup> influirá igualmente en ambos flujos líricos por su énfasis en el misterio, la ocultación y la reserva, que se aliara con el ideal de

---

<sup>38</sup> A partir de ahora todas las referencias a la obra de Christina Rossetti se realizarán con la abreviatura *CRPP*.

<sup>39</sup> También llamado *Oxford Movement*, fue una influencia académica y literaria de mediados del siglo XIX a favor de recuperar tradiciones antiguas de la Iglesia Anglicana y de instar a la conversión al catolicismo romano.

escritoras decimonónicas que persiguen la satisfacción y autoridad propias del acto literario, ancestralmente vinculado al hombre (K. Morrison, 104). Incluso, Rossetti se desvinculará por voluntad propia de reuniones y proyectos artísticos del círculo prerrafaelita (Battiscombe, 45). La afirmación de esta innovadora voz poética, femenina y contestataria, con el beneplácito de su relación intimista con un Dios antropomórfico y que no adopta la modulación de la lírica religiosa prescrita por la tradición patriarcal, podría camuflarse gracias a su *modus vivendi* de “ángel del hogar” y a su poética que exalta el retiro monástico, la huida del depredador sexual masculino, el miedo al pecado, la aceptación de la penitencia y la atracción por el ceremonial eclesiástico. De hecho, la resolución narrativa en su obra no suele ser conseguir la plenitud emocional, sino liberarse del “ulceroso” deseo frustrado (Hassett, 502). Demostraremos, primero, que la autora superaría su amargura originada al abdicar al amor heterosexual gracias a alternativas carnales con otras mujeres, purificadoras e inofensivas para la preservación de la virginidad femenina en “The Goblin Market”; y después, identificaremos otros poemas que reflejarían fantasías autodestructivas con fugaz “efecto placebo” contra el dolor psíquico para afrontar la castidad y la espera de una promesa “Viril” diferida, configurándose la creación artística como el único sucedáneo en la tierra para paliar su insaciable ansia de gloria eterna, sólo alcanzable tras perecer. Para ocultar mensajes transgresores en su obra y esquivar así la inquisición victoriana, las pulsiones eróticas y suicidas de Rossetti, suavizadas por aplaudidas convenciones del *vanitas mundi* en su poesía amorosa y religiosa, fluirán desde el deseo de escapar del mundo hostil hasta la culminación de una dicha celestial en comunión con Dios.

“The Goblin Market” es una fábula narrativa que recoge la tradición literaria del peregrinaje espiritual con pinceladas de un mundo mágico prerrafaelita, del cuento de hadas – pero sin un “príncipe azul”– y del aprendizaje del guerrero épico en versión femenina. Desde su inocencia virginal, las dos hermanas de estos versos, Lizzie y Laura, serán heroínas que vivirán una experiencia traumática con la caída en desgracia de una de ellas al cometer un

pecado sensual pero capital, iniciando juntas un arduo camino de sacrificio, catarsis y epifanía hasta alcanzar la trascendencia espiritual: el conocimiento, la salvación y el restablecimiento del orden. La poetisa las presentará como dos modelos antagónicos de feminidad –el “ángel del hogar” y la “mujer sexualizada”–, que se transfigurarán en icónicas figuras cristianas y subvertirán los cánones sobre la mujer victoriana. Christina advertirá así sobre los peligros estéticos y morales de sucumbir a la belleza sensual y al hedonismo, lejos de la subordinación a Cristo, no al hombre. Este poema presenta dos niveles de lectura. A simple vista, evidencia primitivismo y evocación sensorial prerrafaelita, así como simplicidad infantil en el uso del lenguaje y didactismo gracias a la moraleja cosechada con el desenlace. Sin embargo, encubre un subtexto de sexualidad femenina –virginidad, prostitución, desfloración, violación fallida y lesbianismo–, y de empoderamiento de la mujer ligado a la eucaristía: su cuerpo será ofrenda de amor y de sacrificio que posibilita la redención del individuo, formado por alma y materia orgánica. Rossetti creía en la doctrina de San Agustín rescatada por el Tractarianismo sobre la presencia real de Cristo en el pan y el vino, además del efecto terapéutico de este sacramento para purificar a su beneficiario (D’Amico, 77). No sólo recurrirá a la predicación teológica, sino también a la fantasía prerrafaelita al servicio de la ambigüedad sexual, la exploración de la psique femenina y la actualidad decimonónica, que participarán al unísono en este poema junto a Dios, el hombre y dos mujeres en un juego de poder erótico y divino para salvaguardar o mancillar la virginidad de estas dos hermanas bajo un entramado de alianzas y guerras.

En el inicio de “The Goblin Market”, los vendedores de frutas se presentan ante las doncellas como bardos tradicionales y comerciantes contemporáneos. Su hechizante llamada verbal pretende incitar a la mujer al consumismo: “Come buy our orchard fruits” (*CRPP*, 105). Esta pulsión de compra-venta dista de ser una mera transacción económica al encubrir un subliminal contenido erótico: su apariencia física como duendes sería el disfraz del hombre victoriano –agresor al acecho de jóvenes convertidas en mercancía sexual – y la perentoriedad



de los manjares ofertados insinuaría la “orgía sensorial” de los prerrafaelitas que glorifican la evanescencia de la vida, la juventud y la hermosura. El rico catálogo de perfumadas frutas de exótico origen, desconocido huerto y pletórica abundancia atraen los sentidos de sus víctimas potenciales: “sweet to tongue and sound to eye” (105). La profusión de este alucinatorio imaginario erótico del poema –fruta madura, pulpa carnosa, fragancia embriagadora, formas voluptuosas, colores luminosos, pieles tersas y dulces néctares– sería el paradigma del cuerpo que saciaría el hambre amorosa y simbolizaría la sexualidad prohibida a la mujer virginal antes del matrimonio, conforme a sonoros ecos bíblicos de Eva, la serpiente y la manzana del paraíso. En este caso, la tentación estaría en las manos monstruosas de seres animalizados:

One had a cat's face,  
One whisked a tail  
One tramped at a rat's pace,  
One crawled like a snail (106).

Su morfología recuerda a figuras dionisiacas y corruptas de sátiros, faunos o *tricksters*. Su publicidad es engañosa, ya que una única degustación de su género acarrea el perjuicio de la virtud femenina y solapa relaciones sexuales ilícitas. Las hermanas reaccionarán de manera distinta ante este estímulo sensorial y sensual. La aprensiva Lizzie se percata del peligro letal si consuma su ansia de placer: “Their offers should not charm us,/ their evil gifts would harm us” (106), mientras que la atrevida Laura se dejará embaucar por los duendes por culpa de la irresistible curiosidad despertada por esta nueva experiencia desconocida. Pero no dispondrá de monedas para pagar la tentadoras frutas y colmar su apetito, sugiriendo estos mercaderes otro tipo de contraprestación pecuniaria: “You have much gold upon your head [...] Buy from us with a golden curl” (108). Este rizo dorado es sinécdoque del cuerpo de la joven. Mientras que el cabello rubio tenía poderes mágicos en el siglo XIX relativos a la sexualidad femenina y la riqueza económica (Gitter, 936), el acto de cortar el mechón de pelo, que recuerda a *The Rape of the Lock* –sátira dieciochesca de Alexander Pope– implicaría una simbólica inducción a la prostitución y condenaría a esta doncella a la inexorable pérdida de su virginidad. Aunque

sea Laura consciente de su desobediencia: “She dropped a tear more rare than pearl” (*CRPP*, 108), se entregará a la desenfrenada convulsión lasciva de la oralidad. Beberá néctares, chupará la pulpa y tragará la carne frutal a través de sus labios, lengua, paladar y garganta:

Sweeter than honey from the rock,  
Stronger than man-rejoicing wine,  
Clearer than water flowed that juice;  
She never tasted such before [...]  
She sucked and sucked and sucked the more  
Fruits which that unknown orchard bore;  
She sucked until her lips were sore (108).

Laura consume así el “acto sexual” que provocará labios doloridos, siendo improbable la intencionalidad de Rossetti en esta analogía con el órgano vaginal. El antagonismo entre la joven y Lizzie no sólo se asemeja a la oposición caracterológica entre Marianne y Elinor en *Sense and Sensibility* de Jane Austen, sino también a la represión brontiana del hambre y de la sexualidad femenina. La anorexia nerviosa se caracteriza por dos conductas extremas propias de las dos hermanas adolescentes del poema: la inanición y abstinencia de una virtuosa que se resiste a la ingesta de alimentos con orgullo, a diferencia de otra pecadora con incontinente apetencia por la fruta del deseo (Krugovoy-Silver, 140). Laura regresará al lecho de Lizzie. Narrará las delicias degustadas y declarará su intención reincidente de saborear estos manjares pronto antes de que los cuerpos de ambas se galvanicen en un apasionado abrazo incestuoso<sup>40</sup>:

Golden head by golden head,  
Like two pigeons in one nest  
Folded in each other's wings,  
They lay down in their curtained bed:  
Like two blossoms on one stem, [...]  
Cheek to cheek and breast to breast  
Locked together in one nest (*CRPP*, 109).

Christina Rossetti reproducirá gracias a Laura la iconografía victoriana de la “mujer caída en desgracia”. Tras “gozar” los duendes de su rizo, esta doncella desarrollará una conducta sexual compulsiva al ansiar reproducir la experiencia carnal: “longing for the night” (110), pero su valor adquisitivo ha quedado mermado y ya no resulta atractiva para estos seres

---

<sup>40</sup> La ilustración de Dante Gabriel al poema de su hermana también insinúa el abrazo lésbico entre las hermanas.

animalizados. De hecho, al poner su cuerpo en circulación, no podrá entrar de nuevo en el mercado como consumidora, ni como mercancía de intercambio (Helsing, 2009). Perder la virginidad implica una depreciación y dejar de ser objeto de seducción (Gilbert & Gubar, 566). Los duendes mercaderes no volverán a llamarla, al igual que una mujer mancillada del siglo XIX no interesará más al hombre como esposa. Mientras tanto, la heroína rechazará las labores domésticas, se extraviará del rebaño pastoral y mostrará síntomas de la melancolía, patología femenina en la psiquiatría de este período. Al no ser “naturales”, estos placeres frutales no sólo han perturbado sus sentidos –nublan su vista, ensordecen y dejan un sabor amargo–, sino que también han generado heridas incurables que la transformarán en “bruja” envejecida: “Her hair grew thin and grey;/ [...] To swift decay and burn / her fire away” (*CRPP*, 111). Rememorará con horror ominoso a su amiga Jeannie, que falleció por haber disfrutado, como ella, de “alegrías” antes de casarse. El trágico destino de muerte que se le avecina a una Laura paralizada está en sintonía con la misoginia patriarcal y el puritanismo de esta época que ajustician a la mujer promiscua, glorifican a la doncella casta que llega intacta al matrimonio y exculpan al hombre incitante. De hecho, la maldad de los comerciantes es tentar a las doncellas para que traicionen y después castigarlas por haber aceptado sus propias promesas como verdaderas, aunque nunca tuvieran la intención de cumplirlas (McGann, 249).

Junto a su hermana Maria<sup>41</sup>, Christina Rossetti trabajará como voluntaria socorriendo a convictas sexualizadas y prostitutas durante diez años en la House of Charity de Highgate, una penitenciaría regentada por monjas anglicanas (Battiscombe, 94). Por tanto, no sorprende la solidaridad y empatía de esta autora con respecto a la transgresión erótica femenina en “The Goblin Market”. Lizzie se adueñará de estas dos virtudes al ser consciente del irreparable daño en el cuerpo de Laura. El deterioro físico y emocional que padece somatizaría el mal moral cometido: la pérdida de la virginidad. Sin embargo, su hermana es guiada por su

---

<sup>41</sup> Maria Rossetti, soltera como su hermana, será admitida en 1873 como novicia en el Convento de All Saints.

heroísmo y amor sororal. Tomará la determinación de arriesgarse al adentrarse en el bosque “prerrafaelita” en busca del antídoto al veneno de este “deseo malinterpretado” que emana de las frutas de los duendes, las cuales generan adicción en la mujer caída y, al ser ahora inalcanzables, también un síndrome de abstinencia: “(Laura) sat up in a passionate yearning,/ And gnashed her teeth for baulked desire, and wept/ As if her heart would break (*CRPP*, 111).

El propósito de Lizzie será poner en práctica la liturgia de la eucaristía para salvar a Laura a través del acto generoso de su propio cuerpo “mariano”. Su coraje reside en no aguardar el advenimiento de un caballero al rescate ni resignarse a que su hermana fallezca como la Lady de Shalott, sino en bajar de un altar de santidad transfigurada en Virgen María con armadura de guerra épica que, en vez de interceder por toda la humanidad, está dispuesta a sacrificar su propia vida por la de su hermana moribunda, reencarnada en María Magdalena. Una “endiosada” Rossetti otorgará a su heroína la capacidad redentora en telepatía con Dios, sin intermediación masculina ni de ninguna institución eclesiástica. La poetisa pretenderá exaltar la superioridad moral de la mujer frente a la depravación del hombre, invirtiendo así los roles de ancestrales creencias religiosas que enfrentan la sagrada rectitud de él con la pagana desviación de ella, aunque no las cuestionará. Lizzie intentará pagar la fruta a los duendes con una moneda, pero ellos preferirán la “consumación sexual” de la consumición oral: “Sit down and feast with us,/ Be welcome guest with us/ Cheer you and guest with us” (114). Al declinar la joven esta invitación, los seres del bosque la forzarán para que trague el alimento, perpetrando un simbólico, aunque brutal y delictivo, intento de agresión sexual:

They trod and hustled her,  
Elbowed and jostled her,  
Clawed with their nails,  
Barking, mewing, hissing, mocking  
Tore her gown and soiled her stocking, [...]  
Held her hands and squeezed their fruits  
Against her mouth to make her eat (114-15).

Si otro poema del mismo período, “My Dream”, se puede interpretar como pesadilla sexual donde el hombre representa un sanguinario cocodrilo del río Éufrates que inspira terror

y desgarrar a sus víctimas sin piedad, la poetisa también sugeriría en “The Goblin Market” la monstruosidad de la penetración en el coito. De Beauvoir afirma que la adolescente virgen se subleva porque se niega a que convertirse en mujer sólo se produzca por obra y gracia de la intervención del falo masculino (1949b, 59). Rossetti podría mimetizar esta rabia al aliarse con su heroína en tránsito a la edad adulta y reclamaría su capacidad ejecutiva al no someterse a esta acepción cultural de “pseudo-mujeres” impuesta a las “vírgenes suicidas”. Con valentía, estoicismo e insolencia, Lizzie se resistirá para que el placer gustativo no invada su cuerpo:

Though the goblins cuffed and caught her  
Coaxed and fought her,  
Bullied and besought her, [...]  
Kicked and knocked her [...]  
Lizzie uttered not a word;  
Would not open lip from lip  
Lest they should cram a mouthful in (*CRPP*, 115).

No abrir la boca en estos versos aleccionará a la mujer victoriana a no separar sus piernas. De hecho, estos labios bucales que permanecen sellados señalarían la vulva vaginal, igualmente cerrada, lo cual ratificaría la impracticabilidad de la penetración coital ya que, teniendo como adversario al descomunal instinto violador de estos seres salvajes, Lizzie saldrá victoriosa de la batalla al custodiar con brío su virginidad como inexpugnable fortaleza santificada: “Like a royal virgin town/ Topped with gilded dome and spire” (115). Igualmente Christina Rossetti comparará esta pureza en peligro con una delicada flor blanca: “Like a lily in a flood [...] Like a beacon left alone / In a hoary roaring sea” (115), que, en cambio, vimos cómo su coetánea Elizabeth Barrett sí está dispuesta a compartir con Robert Browning. La virtud de Lizzie, preservada de la seminal vorágine de erotismo desencadenada por el hombre es, en definitiva, un lirio virgen que no se ahogará durante las inundaciones de estos fluidos masculinos, siendo el agua, nuevamente, el elemento primordial que simboliza sexualidad y muerte. Finalmente, la joven será liberada por los duendes y obtendrá lo que aspira: su cuerpo femenino adquirirá una sensualidad empapada, con poder cicatrizante y lubricante, al estar

bañado por néctares de la fruta prohibida. Tras ello, se dirige al hogar familiar<sup>42</sup> y se entrega a su hermana, quien chupa con pasión los dulces jugos que emanan de la piel de su deliciosa salvadora. Sexualidad y espiritualidad convergen así en la eucaristía, entendida por Rossetti como una experiencia tanto erótica como sagrada de intensidad orgásmica y curativa. En cópula, el cuerpo femenino y este sacramento se abrazan, se besan, se acarician y se aman en la intimidad de un encuentro sexual entre lo físico y lo místico plasmado por los siguientes versos, con subversivas insinuaciones lésbicas e incestuosas para propiciar la regeneración espiritual de Laura, quien iniciará su retorno hacia la pureza virginal gracias a su hermana:

Did you miss me?  
Come and kiss me.  
Never mind my bruises,  
Hug me, kiss me, suck my juices  
Squeezed from goblin fruit for you,  
Goblin pulp and goblin dew.  
Eat me, drink me, love me;  
Laura, make much of me  
For your sake I have braved the glen  
And had to do with goblin merchant men (116).

Estas provocadoras estrofas han generado encarnizadas controversias en la crítica literaria anglonorteamericana, cuyas interpretaciones han oscilado entre el testimonio de inhibición sexual de Christina Rossetti, el encuentro eucarístico de dos mujeres victorianas como símbolo de una vivencia espiritual para revitalizar este sacramento, e incluso, exégesis homoeróticas propuestas ya en el siglo XX. Para Gilbert y Gubar, la poetisa soñaría con un mundo regentado por un matriarcado poderoso, pudiendo llegar a reclamar veladamente el lesbianismo (567). En cambio, el paradigma de las teorías de Freud sobre el desarrollo de la sexualidad femenina desde su “envidia del pene” adopta varias vías, desde la construcción de una feminidad normativa hasta dos desviaciones: la neurosis o inhibición sexual y el complejo de masculinidad (1933, 126), implicando éste último la práctica homosexual de aferrarse al placer del clítoris (130). Aunque en el capítulo dedicado a Emily Dickinson profundizaremos

---

<sup>42</sup> Destaca la ausencia de referencias poéticas a la familia de las dos hermanas, que supuestamente viven solas.

en estas cuestiones, la vida de Rossetti podría mimetizar esta primera conducta “anómala” según el psicoanálisis, mientras que podemos especular que “The Goblin Market” invocaría, consciente o inconscientemente, la segunda entendida como inofensivas diversiones orales de placer sáfico entre mujeres que no comprometerían su virginidad ni provocarían traumatismos psicosomáticos, sino que encontrarían el sustituto inocuo para el falo del hombre animalizado e impugnarían la amenaza de contaminación de la penetración vaginal, siendo además afines con la resistencia moral victoriana al orgasmo coital experimentado por la mujer heterosexual. Sin embargo, el discurso médico de este período histórico ya reivindicará tímidamente otro tipo de clímax. En su obra ginecológica de 1851, el Dr. Meigs aseverará que el clítoris es el epicentro de la sensibilidad erótica femenina (130). Borrado de la historia y la literatura, será ya en el siglo XX cuando se reconozca que, entre todos los órganos genitales del hombre y la mujer, es el único cuya única función está consagrada al placer corporal (Bennett, 1993, 238).

Exonerada de esta dicotomía cultural y científica entre clítoris y vagina, aunque sí implicada como artista en esta pugna circulante entre sexualidad externa e interna, Christina Rossetti dibujará a Lizzie como doncella rociada por fragancias, clamando a su hermana una intimidad femenina de caricias, suave tacto, frotamiento, succión y absorción, que emularía al fragmento de la poesía de Safo<sup>43</sup>. En cualquier caso, la oralidad explícita del verbo “chupar” es vital en “The Goblin Market” al combinar placer y dolor, acto forzoso y voluntario, pecado y salvación. Además, erotismo e inocencia se entremezclarían en esta actividad lúdica entre mujeres sin usurpación masculina, que estaría ligada a la edénica infancia y sería anterior a un retorno definitivo al ciclo femenino de la edad adulta que las dos heroínas adolescentes deberán afrontar si logran sobrevivir. Sean estos versos un canto lésbico o no, se insinúa que el cuerpo se cosifica como poderoso artefacto y como talismán para celebrar el inquebrantable afecto entre estas dos hermanas. Quedará legitimada la biología femenina bajo la iconografía

---

<sup>43</sup> Admiradora de esta mítica poetisa de la antigüedad, Rossetti le escribió un poema de alabanza: “Sappho”.

católica del pan y el vino –alimentos de la eucaristía que nutren el alma y que representan el cuerpo de Cristo–, además de maquillarse de este modo un presunto *crimen nefandum*, si hubiera sido la intención de Rossetti sugerirlo. Hill redefinirá la noción de erotismo en este poema como: “la utilización de las sensaciones de deseo y placer del organismo humano que es el recipiente indicado para que experimentemos la unión espiritual con nuestro Creador” (465). Por consiguiente, el acto placentero de darse la una a la otra es tanto sensual de sublime belleza, como regenerativo de infinita piedad. Además, el cuerpo se convierte en carnoso receptáculo cóncavo que diluye las fronteras entre lo sagrado y lo sexual, que confluyen de este modo antes de que, finalmente, desemboquen en la santificación de la experiencia erótica y en la fusión amorosa con Dios, que significaría el deseo “bien interpretado” que hay que perseguir. Pese a temer que las frutas contagien su dolencia a Lizzie, Laura responderá al estímulo lésbico con pasión: “She clung about her sister, [...] She kissed her and kissed her with a hungry mouth” (*CRPP*, 117). Adherida a su hermana, alcanzará el clímax sexual con convulsiones de placer, náuseas al consumir y consumir este pegajoso festín gastronómico:

Her lips began to scorch,  
That juice was wormwood to her tongue,  
She loathed the feast [...]  
Swift fire spread through her veins, knocked at her heart  
Met the fire smouldering there [...]  
She gorged on bitterness without a name: [...]  
Like a watch-tower of a town  
Which an earthquake shatters down,  
Like a lightning-stricken mast,  
Like a wind-uprooted tree spun about, [...]  
She felt at last;  
Pleasure past, anguish past,  
Is it death or is it life? (117-18).

En definitiva, el cuerpo de Lizzie logrará saciar el hambre de Laura quien, tras esta comunión erótica, se desvanecerá en un trance pletórico de autosuficiencia entre mujeres que se autocomplacen solas y aisladas en el bosque, confundiendo así vida y muerte. Al día siguiente despertarán de la pesadilla y el orden ya habrá sido restablecido: Laura estará curada gracias al cosmético jugo femenino con efecto hidratante sobre su piel arrugada. Volverá a ser



una doncella adolescente, hermosa, tersa e inocente: “Her gleaming locks showed not one thread of grey,/ Her breath was sweet as May/ And light danced in her eyes” (118), librándose no sólo del estigma de la mujer sexualizada tras “su entrega” a su hermana, sino recobrando también el imperativo de la virginidad para su supervivencia social. Este cuento, exento de la ingenuidad que parece exhibir, quebrantará con astucia la reglamentaria separación victoriana entre el amor idealizado y el contacto carnal. Incluso, mostrará que la espiritualidad del alma y el erotismo del cuerpo conviven en armonía siempre que la finalidad sea “la cita amorosa” como “siervas del Señor”. Hill afirma que la autora no castiga la presencia de deseo femenino, sino que condena todo aquél que se aleja de la fe cristiana y que es satisfecho por nosotros mismos en la tierra (459), reivindicando que, en cambio, es legítimo siempre que conduzca al acercamiento a Dios. Igualmente, la heroína del poema aprenderá que la moraleja de la fábula es dejarse seducir por la perenne divinidad de lo sagrado, no por el perecedero embrujo sensorial de los duendes prerrafaelitas: “Their fruits like honey to the throat/ but poison to the blood” (CRPP, 118-19), entendiéndose la sexualidad como mortífera infección sanguínea.

Años después y ya casadas, Laura recordará con cariño la generosidad de su hermana Lizzie, transmitiendo a sus hijas la lección aprendida: “Would tell them how her sister stood/ In deadly peril to her good,/ And win the fiery antidote” (119). Christina Rossetti claudicará al someter a las dos heroínas, que ocultarían “su secreto lésbico”, a los imperativos religiosos y sociales del matrimonio y la maternidad. Pero al igual que en *Sense and Sensibility* de Jane Austen, la presencia masculina en sus vidas es insignificante en relación a su duradera pasión sororal, que paradójicamente guarda reminiscencias con las palabras de Simone de Beauvoir sobre la homosexualidad femenina como “el verdadero amor que aportaría equilibrio a la adolescente y que ésta recordaría posteriormente con nostalgia”, si no se prosigue con esta orientación (1949b, 112). Al margen de nuestra lectura que privilegia la oralidad homoerótica del poema, su autora desafiaría “la pena de muerte” impuesta por el patriarcado victoriano a

Laura y concedería el perdón “de mujer a mujer”, “de igual a igual”, como mediadora de un Padre misericordioso. Enfatiza, por tanto, la aptitud femenina para salvar a sus semejantes en apuros y atenúa que sea proclive a caer ella misma en desgracia. Este ímpetu poético sintoniza con el lenguaje oblicuo del Tractarianismo que, según Kevin Morrison, ayuda a autoras como Rossetti a asumir deberes pastorales, típicamente asignados a hombres clérigos, para expresar su necesidad de acercamiento a Dios (104). Con el desenlace del poema, la escritora no sólo redactará un panegírico del vínculo sororal de amor incondicional fundado en lazos de sangre, sino que también reivindicará que no hay nunca mejor amiga que otra mujer en una hostil sociedad masculinizada y alabará la labor redentora de las monjas a las que ella misma ayudó:

For there is no friend like a sister  
In calm or stormy weather;  
The cheer one on the tedious way,  
To fetch one if one goes astray,  
To lift one if one totters down,  
To strengthen whilst one stands (*CRPP*, 119).

Christina Rossetti protestará contra la instrumentalización masculina de la sexualidad femenina en el engañoso “jardín de las delicias” de los prerrafaelitas y contra la carestía de amnistía por parte del intransigente patriarcado del siglo XIX ante las infracciones carnales de la mujer. La escritora podría, seguramente, pretender crear lazos de intertextualidad entre la condición social de la mujer de su época y la parábola bíblica del hijo pródigo, que corregiría al absolver y readmitir a la pecadora al núcleo familiar sin condenarla, frente a la tradicional permisividad en el libertinaje masculino (Escobar, 131). Se negará a lapidar o estigmatizar de facto al recurrente arquetipo de “María Magdalena” en las artes y emulará la misericordia de Jesucristo. Pero su osadía reside, fundamentalmente, en conjugar sacrificio y erotismo en la eucaristía, como experiencia de plenitud donde el cuerpo –orgánico y bendito– es el vehículo de salvación al servicio de la unión entre el individuo y Dios, doblemente subversivo al ser femenino. Perseguiría así advertir a las jóvenes de su época sobre los peligros de sucumbir a las tentaciones terrenales de la amenazante “estética del placer prerrafaelita”, de atrayente y

efímero placer hedonista, pero que denunciará al mutar en perdurable “dolor antiestético” para la mujer si consume las frutas prohibidas: el cebo del depredador masculino. En cambio, propondrá sublimar esta nociva pulsión heterosexual en purificadora virginidad sáfica y en clímax de la eucaristía como *avant-goût* de su ardiente matrimonio venidero con Dios.

Christina Rossetti escapará de la misoginia de las dos fuerzas estéticas que amamantan este poema: el arte prerrafaelita y la ortodoxia cristiana, reclamando la accesibilidad de la mujer –no sólo poderosa Madre en los cielos, sino también simple mortal aún en la tierra– al sacrificio redentor, al perdón de los pecados y a la salvación eterna, sin mediación masculina o teológica alguna. Debatida entre la modestia y sus inquietudes artísticas, la poetisa sostiene la noción de que el “deseo de Cristo” puede ser tanto físico como espiritual, hallando su obra “frutos” curativos –sacramentales y lésbicos–, gracias a los cuales reivindica que el cuerpo femenino cicatriza la renuncia de la mujer al goce terrenal y guía su camino hacia el más allá. Mediante esta doble reinterpretación femenina, no feminista, de la parafernalia litúrgica de los dogmas católicos y de la experiencia erótica con inusitados ecos clitorocentristas –reprimidos probablemente en su vida, pero insinuados por su poesía–, la autora aboga por humanizar la prodigalidad del individuo, querer a la penitente –no al pecado cometido<sup>44</sup>– y conceder la restauración “quirúrgica” de la inmaculadidad a la mujer caída, engañada y sexualizada por la corrupta fruta del hombre. Si bien a lo largo de su carrera artística su estética moralizante erotizará la experiencia humana de la reunión pasional con Dios, “The Goblin Market” supone un ritual iniciático desde la inocencia hacia el autoconocimiento, con el protagonismo de mujeres santificadas y demonizadas que se desean, se aman y se salvan entre sí, ya que sus cuerpos son la cotizada ofrenda para alcanzar la trascendencia espiritual. En su juego creativo entre lo reverencial y lo irreverente, Rossetti abraza el sacrilegio de un producto lírico híbrido, simbiótico y ambivalente, materializado por esta alegoría de ensoñación prerrafaelita, exenta

---

<sup>44</sup> Su obra perdona pecados sexuales, pero Rossetti será intolerante contra quien no profesa su protestantismo.

de su idiosincrático romanticismo y que enaltece la virginidad femenina como divino tesoro, aunque su fantasía, que cerraría el ciclo biológico, sea impracticable: desde la preservación, pasando por el alto precio a pagar por su pérdida hasta el milagro mariano de su reparación.

\* \* \* \* \*

Con el dolor de la mortal herida,  
de un agravio de amor me lamentaba,  
y por ver si la muerte se llegaba  
procuraba que fuese más crecida.  
Toda en el mal el alma divertida,  
pena por pena su dolor sumaba,  
y en cada circunstancia ponderaba  
que sobraban mil muertes a una vida.  
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Life and night are falling from me,  
Death and day are opening on me,  
Wherever my footsteps come and go,  
Life is a stony way of woe.  
Lord, have I long to go?  
Hallow hearts are ever near me,  
Soulless eyes have ceased to cheer me:  
Lord, may I come to thee? [...]  
Holy death is waiting for me  
Lord, may I come to-day?  
ELIZABETH SIDDALL

Si bien “The Goblin Market” se puede interpretar como sueño húmedo de secreciones femeninas, sin semen masculino, hacia la plenitud sexual y espiritual, la mayoría del corpus poético de Christina Rossetti conforma la llamada “estética de la renuncia”, término acuñado por Gilbert y Gubar. Despertándose ante la esterilidad del mundo victoriano sufrida por la solterona, la autora comprenderá que el sacramento de la liturgia ya no calma más su sed cristiana, que la única consumación del deseo pasional se alcanza con la muerte y, con sus versos, recorrerá un vía crucis de castidad a la espera de una simbiosis material con un Dios Viril. Su invocación poética a la autodestrucción será, a menudo, equívoca, enredándose la evasión por culpa del desengaño amoroso con la búsqueda de este encuentro sagrado en el paradisíaco más allá, al igual que en “Con el Dolor de la Mortal Herida” de Sor Juana Inés de la Cruz o en “Lord, May I Come?” de Elizabeth Siddall. La lírica de Christina con temática de

muerte no olvidará el suicidio por sobredosis de láudano de ésta última: esposa de su hermano Dante Gabriel, musa prerrafaelita y modelo del lienzo *Beata Beatrix*. Como estudiaremos con Virginia Woolf o Sylvia Plath, que construirán fantasías ficticias para escapar de la muerte voluntaria pero que finalmente sí acabarán con sus propias vidas, Rossetti pudo sentir el impulso de ocultar sus ansias de autoinmolación mediante la expresión de las de su cuñada al dramatizar su tragedia conyugal. Aunque esta vez esté dotada de derecho a réplica, Siddall será transformada nuevamente en heroína artística e instrumentalizada en “Wife to Husband”:

Blank sea to sail upon,  
Cold bed to sleep in:  
Good By.  
While you clasp, I must be gone  
For all your weeping:  
I must die [...]  
Not a word for you,  
Not a lock or kiss,  
Good by.  
We, one, must part in two:  
Verily death is this:  
I must die (citado en Battiscombe, 97-98).

Elizabeth encarnaría el paradigma romántico de Madame de Staël: “la única causa de suicidio que interesa al corazón femenino es el amor” (1813, 20). En este poema, Christina tampoco revelará si hubo otras causas que desencadenaran este violento desenlace en la vida de la artista, con independencia de su desdichado papel de esposa callada y sumisa. Además de la influencia de este drama familiar, la biografía de la benjamina de los Rossetti, escrita por Battiscombe, revela testimonios del diagnóstico médico de su propia histeria o inestabilidad mental de carácter hereditario: su volátil padre, su tío Polidori que se suicidó (35) o el intento frustrado y pérdida de la razón de su hermano Dante Gabriel en 1872 (147). Pero la poetisa no esperará en su obra a la amargura del celibato escogido en su madurez por motivos religiosos para reflejar su predisposición autodestructiva. Con tan sólo 19 años, ya compuso “Maude”, un cuento melancólico en prosa y verso en 1850<sup>45</sup>, que dataría las raíces de su morbilidad en su

---

<sup>45</sup> Por ser una obra de *juvenalia* o quizá muy explícita en su morbilidad, “Maude” no se publicará hasta su muerte.

juventud. Su autobiográfica heroína –adolescente etérea, grácil y pálida como ella– sueña con convertirse en escritora, aunque teme las tentaciones de la “feria de vanidades” de esta ocupación mundana. Las preocupaciones agustinianas de la joven son: el orgullo intelectual, el deseo de fama y la sensualidad, que generan una tortura psicológica insostenible que sólo es resuelta con la muerte (Harrison, 100). Aparte de la inviabilidad de su vocación poética al entrañar un ahogador sentimiento de culpa y una aguda convicción de falta de mérito, descartará los tres destinos alternativos seguidos por sus primas y amigas: ser esposa como Mary, monja como Magdalen y la indeterminación de Agnes, futura solterona. En el siguiente fragmento, Maude articulará su deseo suicida de huida, concebido como acto de entereza:

Yes, I too could face death and never shrink:  
But it is harder to bear hated life;  
To strive with hands and knees weary of strife;  
To drag the heavy chain whose every link  
Galls to the bone; to stand upon the brink  
Of the deep grave, nor drowse, though it be rife  
With sleep; to hold with steady hand the knife  
Nor strike home: this is courage as I think (CRPP, 265-66).

Esta alarmante imagen de una adolescente agarrando un cuchillo con determinación en este relato contrasta con la supremacía de otras más convencionales en las que la vida supone aprisionamiento: “My heart is a freeborn bird/ Caged in my cruel breast” (291), mientras que la muerte alivia el peso de la fragilidad de la condición femenina: “Oh sweet is death; for I am weak” (290) aportando descanso: “Once I thought that joy was best/ Now I only care for rest” (288) o el cese del dolor: “Sleep, let me sleep, for my pain wearies me” (296). Pero Rossetti no enfatizará la liberación del alma de la heroína con la muerte ni su recompensa celestial, sino el enterramiento de su cuerpo y el adormecimiento de su mente (Leighton, 375). Maude fallecerá por causa de un accidente súbito e inexplicable, que convenientemente coadyuva a que logre el reposo anhelado sin perseguir, con premeditación, opciones “blasfemas”, al igual que la enfermedad se llevará a Helen Burns, personaje de Charlotte Brontë en *Jane Eyre*, quien tampoco quiere seguir luchando por la supervivencia y ansía la paz eterna junto a Dios.

Entre varios rumbos femeninos propuestos en “Maude”, Rossetti escogerá libremente en el transcurso del tiempo o se resignará a ser una “virgen suicida” y una solterona dedicada a su familia y a la poesía. Su vida se asemejaría a la de la estadounidense Alice, hermana del psicólogo William y del novelista Henry James, en constante búsqueda de la invalidez y de una patología que tardará en serle diagnosticada. Elisabeth Bronfen describe su síndrome como ominosa existencia híbrida que llamará “simulacro de defunción”, “carrera mortal” o “representación viviente de la muerte” propia de una mujer demasiado saludable para fallecer, aunque muy enferma como para llevar una cotidianidad normal (387). Paradójicamente, el descubrimiento de una “dolencia palpable”, el cáncer de mama, paliará la angustia de Alice James (391). Menos condicionada por el talento de su clan anglo-italiano, pero igualmente ahogada por el papel de domesticidad de la mujer, Christina se extinguirá por culpa de un carcinoma en el pecho y desarrollará un patrón epidemiológico con gran prevalencia en su obra: la fantasía de muerte femenina en primera persona, sin ser desvelada por terceras damnificadas como Elizabeth Siddall. Como casi todo poeta, la autora victoriana escribe sobre el amor y el fallecimiento, aunque con la peculiaridad de que el primero implica pesar, mientras que el segundo causa alegría (Battiscombe, 76-77). Varias composiciones anticipan su trance final, pero siempre desde la autodeterminación: como deliberado acto de realización personal, solución ante las restricciones en una vida adversa, o sobre todo, como tránsito con efectos balsámicos hacia la cita con un Dios antropomórfico, que colmará sus necesidades físicas y emocionales como mujer. Sus creencias religiosas modelarán este deseo de muerte para ocultar una intencionalidad voluntaria o una resolución pagana en su obra. Como Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz, descartará vías de escape impuras y se vestirá con un sudario de paciencia en la tierra de cara a la felicidad absoluta y sublime en el cielo. Pero en “From the Antique” la enunciación pre-suicida estaría libre de alusiones cristianas:

I wish that I were dying,  
Deep drowsing without pain:

I wish that I were lying  
Below the wind and rain,  
Never to rise again  
Forgetful of the roses,  
Forgetful of the thorn; [...]  
So sleeping without morn (*CRPP*, 36).

Morir supondría el aplacamiento del dolor, el descanso de la horizontalidad, la huelga de la memoria y la insensibilidad corporal para alcanzar una paz inviolable en estos versos agónicos, que recuerdan el deseo comatoso de Lucy Snowe en *Villette* de Charlotte Brontë. La obra de Christina Rossetti suele definirse como “poesía de inhibir, posponer y diferir el amor temporalmente, sin acción personal y a la espera de ser salvada” (Blake, vii). Si bien Dios se configurará como este “héroe” redentor mediante la muerte, el origen de su sufrimiento en vida podría residir en la imposibilidad de alcanzar la plenitud amorosa y la mortificación del celibato o un amor imposible que generan odio hacia sí misma e impulsos autodestructivos, contemplando la poesía como la única y liberadora experiencia de catarsis. Gilbert y Gubar utilizan la metáfora de una autora que, tras su “banquete de amargura, decide enterrarse viva en un ataúd de renuncia” (575). Como “virgen suicida”, la estrategia de Rossetti será realizar simulacros versificados de su propia muerte que recrearán estadios de disociación entre soma y psique, el duelo del amante y la visualización de su propio funeral, como en estos cuatro poemas: “Remember”, “A Pause”, “After Death” y “Song” de complejidad y de agitación ascendente. En el primero, exhortará al amado a recordarla tras su desaparición de la faz de una tierra oscura y corrupta: “Remember me when I am gone away,/ Gone far away into the silent land;” (*CRPP*, 27), pero prefiere ser olvidada antes de que el hombre sea infeliz por su culpa: “Better by far you should forget and smile/ Than that you should remember and be sad” (28). En el segundo, imaginará su cuerpo en un lecho de muerte cubierto de flores y su alma libre: “They made /[...] the bed sweet with flowers on which I lay/ While my soul, love-bound, loitered on its way” (38), pero al final, se despistará de su meditación sobre si él sufre por su ausencia, mientras se apresura con premura bajo un encabalgamiento hacia el más allá:



Then first my spirit seemed to scent the air  
Of Paradise; then first the tardy sand  
Of time ran golden; and felt my hair  
Put on a glory, and my soul expand (38).

En “After Death”, Christina Rossetti reproduce la fascinación cultural victoriana por la exposición del cadáver femenino ante una audiencia masculina. Su difunta voz poética no ha alcanzado aún la gloria eterna y permanece en vigilia al preservar sus facultades cognitivas y sensoriales, debido a motivaciones más perversas que una lectura somera de estos versos. En lugar de vulnerabilidad o de victimización, demostrará distanciamiento emocional y dominio escénico al contemplar el dolor de su amado doliente que se acerca ante su cuerpo inerte:

He leaned above me, thinking that I slept  
And could not hear him; but I heard him say:  
‘Poor child, poor child’: and as he turned away  
Came a deep silence, and I knew he wept (26).

Apuesta por una visión de la muerte que no compromete la pérdida de la conciencia o de la identidad femenina, sino la desaparición orgánica. Sobre todo, destacan su clarividencia ganada en ultratumba al admitir que este hombre paternalista nunca la amó y su deleite en el “frío” *post-mortem*, frente al estado de calor propio de la materia viva del causante de su ira: “He did not love me living; but once dead/ He pitied me; and very sweet it is/ To know he still is warm though I am cold” (26). Christina no sólo se recrea al visualizar el velatorio de su voz poética, sino que sublima en impulso suicida el odio visceral y en sadismo gestado contra un amado indiferente y cruel, quien posiblemente trunció su vida. Transfigurada en ser autónomo, inaccesible e improfanable a la manipulación masculina gracias a su defunción, su lástima, no obstante, aún la mortifica. Finalmente, el sujeto femenino en “Song” exhorta al receptor varón a prescindir del sufrimiento y a olvidarse de ella tras una muerte como tránsito crepuscular:

When I am dead, my dearest,  
Sing no sad songs for me;  
Plant thou no roses at my head,  
Nor shady cypress tree:  
Be the green grass above me  
With showers and dewdrops wet;

And if thou wilt, remember,  
And if thou wilt, forget.  
I shall not see the shadows,  
I shall not feel the rain;  
I shall not hear the nightingale  
Sing on, as if in pain:  
And dreaming through the twilight  
That doth not rise nor set,  
Haply I may remember,  
And haply may forget (21-22).

Bajo esta formulación ilusoria de abnegación y de generosidad propias del “ángel del hogar”, estos versos desprecian la verbalización masculina del duelo por la amada muerta. Complacida al anticipar el efecto anestésico de un limbo alcanzable mediante su desaparición orgánica y soñado al estar limpio de los traumáticos estímulos sensoriales, sentimentales y cognitivos de la vida, rechaza convertir su futuro cuerpo cadavérico y el recuerdo idealizado por el hombre en *súmmum* de belleza, materia erótica y objeto artístico de la androgénesis prerrafaelita. Este demoledor ímpetu de distanciamiento espacial, psicológico y lírico respecto al amante y al creador tras la muerte reivindica la capacidad ejecutiva de Christina Rossetti, como individuo y poetisa, para desprenderse de roles femeninos de virgen, víctima y musa.

En “Monna Inmominata” proseguirá esta interpretación *sui géneris* de la elegía por sus tintes autodestructivos. Para honrar la memoria de mujeres reales o ficticias, como Ophelia o la Lady de Shalott, esta secuencia de catorce sonetos rompe el recato y silencio sepulcral del paradigma estético de las doncellas medievales al articular, con osadía, una voz femenina, sin nombre y libre de cacofonías, que reniega de la retórica trovadoresca del patriarcado literario que canta a la excelencia del amor y al drama de su pérdida. Hastiada por la volatilidad y la traición masculina, estudiaremos que la insatisfacción producida por este abandono y su secuela – un “sudario” de castidad (auto)impuesto–, conduce a esta mujer anónima a sustituir toda esperanza terrenal de plenitud amorosa en la promesa del erotizado encuentro con Dios en el más allá. Además de su poesía religiosa, esta obra huirá del romance heterosexual para nutrirse del lenguaje sexualizado y del escapismo suicida propio del misticismo vocacional y

estético engendrado por Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz. En relación con éstas y otras religiosas con coraje para emprender la carrera literaria, su retiro conventual las hace independientes y autónomas frente al hombre al hallar inspiración y fuerza en “el alma viril” del Señor, sin quebrantar normas sociales (De Beauvoir, 1949a, 174). Para ellas, “hay que morir con el fin de alcanzar la vida divina”, ambicionando, por tanto, este cambio de estado físico (Bataille, 237). Gracias a su fe cristiana y a su propensión monacal, Rossetti confundirá también la voluptuosidad del cuerpo con la devoción religiosa. Incluso, amalgamará pulsiones autodestructivas con su deseo de Cristo. De hecho, su búsqueda de profusión amorosa apelará a la iconografía nupcial: la novia será su voz poética y Dios su futuro marido (Harrison, 77).

Con una posible dosis de envidia o ironía, el prefacio de “Monna Innominata” plasma el amor feliz y correspondido de la gran poetisa de su época, Elizabeth Barrett Browning, para augurar su antítesis: la pasión frustrada de la heroína en primera persona de estos sonetos, que pretende “ocupar un nicho” junto a Beatrice y Laura, amadas de Dante Alighieri y Petrarca, respectivamente. Que intertextualmente Rossetti aluda a sus musas embellecidas e inicie los catorce sonetos de su obra con un epígrafe<sup>46</sup> de cada uno de estos dos ilustres autores que sentarán cátedra y que influirán en el arte prerrafaelita, no sólo delata su veneración por la literatura italiana de la transición hacia pensamiento renacentista y la legitimización de su propio arte al dialogar con estos literatos *altísimos*, sino que también anuncia la subversión temática mencionada. La mujer, ideal genérico e idolatrado, objeto inerte erigido por el creador varón y colocado en un pedestal, se libera de su hieratismo pétreo y se moldea como sujeto vivo con derecho a réplica que responde airada al hombre y confiesa su tormento. Sin embargo, Christina seguirá la senda marcada por Dante Alighieri al estetizar con el arte sus triunfos y fracasos sentimentales para optar por la salvación eterna (Harrison, 169). Para ambos, la experiencia visionaria del amor con el beneplácito de Dios les insta a perseguir a un

---

<sup>46</sup> Muchos de los epígrafes proceden del *Purgatorio* de Dante e insinúan que la vida es considerada como tal.

Ágape que trascienda al Eros (171). De hecho, la retórica de la renuncia de esta escritora victoriana se fundamenta en esta travesía por un purgatorio terrenal de dolor por la frustración del deseo emocional y erótico para alcanzar, entre urgencia y paciencia, el Amor mayúsculo hacia su único Creador. Aunque se trate una secuencia de poemas paganos, prevalece la temática religiosa: *vanitas mundi*, anticipación de la muerte y deseo de paraíso (Esh, 836).

Come back to me, who wait and watch for you: – [...]  
For one man is my world of all the men  
This wide world holds; O love, my world is you.  
Howbeit, to meet you grows almost a pang  
Because the pang of parting comes so soon;  
My hope hangs waning, waxing, like a moon  
Between the heavenly days on which we meet:  
Ah me, but where are now the songs I sang  
When life was sweet because you called them sweet? (CRPP, 227-28).

El tono elegíaco de este fragmento del primer soneto expresa la añoranza y agonía del romance secular de una dama debido a la partida de su amado. Sus repetidas ausencias son vacíos abismales en la vida de una mujer en perpetua espera y anticipación de encuentros con sabor amargo al ser fugaces. No obstante, los versos del segundo: “I wish I could remember that first day,/ First hour, first moment of your meeting me” (228) evidencian que esta memoria deficitaria y difusa de la voz poética denota que el hombre en cuestión podría no existir en carne y hueso, siendo sólo una fantasía fruto del peso de su soledad y castidad: “If only I could recall that touch,/ First touch of hand in hand – Did one but know!” (228). Pese a que Rossetti respete las convenciones del amor cortés medieval, realizará una transgresora inversión de roles: la dama es quien idealizará a su amado y quien será trovadora que canta a una pasión no consumada que implicará éxtasis y drama. Esta indefinición con respecto al hombre que no describe ni física ni caracterológicamente es una llamada de atención sobre la ficcionalidad del romance terrenal, frente a otra alternativa que desvelará más adelante. En el soneto tercero conectará al amante inexistente con sueños irrealizables de unión entre dos cuerpos y almas: “Thus only in a dream we are at one,/ Thus only in a dream we give and take/ The faith that maketh rich who take or give” (229), que serían sintomáticos de una

juventud menguante, una frigidez que se (auto)impone y una visión fantástica que revuelve deseos suicidas: “If thus to sleep is sweeter than to wake,/ To die were surely sweeter than to live” (229). En el número cuarto, recrimina al hombre ser un bardo ventríloquo que construye su ideal amoroso para su provecho estético y que prescinde del escrutinio de la subjetividad femenina: “you construed me/ And loved me for what might or might not be” (229). Insiste en que la perfección amorosa sólo se logra en su versión diádica: cuando es recíproco, aunque en el soneto quinto esboza que su pasión concreta o abstracta bañada en clichés melodramáticos: “... you are to me/ more than myself” (229), está ya herida de muerte al ser unilateral. Pero su alegato iracundo que abandera la desmitificación de la doncella medieval flaqueará al admitir, con docilidad, calma y obediencia, su misión de servidumbre al hombre que, en cambio, se sedimenta en la sequedad de la castidad: “To love you without stint and all I can/ To-day, to-morrow, world without an end;/ To love you much and yet to love you more” (230).

Sin embargo, se producirá en el soneto sexto una transfusión desde esta sumisión secular de proyección infinita hacia el amor por Dios, sublime, superior y absoluto: “I love..., God the most;/ Would lose not Him, but you, must one be lost” (230). En sucesivos versos, reiterará que si tuviera que elegir, se inclinaría por su único Creador/Amo: Jesucristo, no por el artista/amado que pretendió engendrarla con sus canciones. Pese a ello, la voz femenina se enredará en otro conflicto debido a su tentativa de compatibilizar ambos afectos entre tierra y cielo, en simultaneidad y no en alternancia: “I cannot love you if I love not Him,/ I cannot love Him if I love not you”(230). De hecho, la relación divina con el primero suplanta aunque también engloba sus sentimientos por el hombre (Harrison, 178). Recaerá al no abandonarle, al instarle a luchar por amor y al trasplantarle a un universo de emociones equitativas a la usanza de Elizabeth Barrett en el séptimo: “Love me, for I love you –so shall we stand/ As happy equals in the flowering land/ Of love, that knows not a dividing sea.” (*CRPP*, 231). Rossetti otorga una personalidad a la Monna Innominata alejada de los encantos femeninos de

la tradición del amor cortés para reclamar la legítima igualdad entre los dos sexos (Harrison, 156), siendo la muerte este terreno de consolación donde se lograría esta paridad: “love is strong as death” (*CRPP*, 231). Si el soneto octavo es un interludio sobre el personaje bíblico de Esther, que embauca a su marido combinando ingenio y sabiduría con belleza y erotismo, el noveno refleja una fisonomía femenina modesta y derrotada que renuncia a la felicidad mundana e insinúa su propensión a la idea de una muerte deliberada o sobrevenida:

Myself unworthy of the happier call:  
For woe is me who walk so apt to fall,  
So apt to shrink afraid, so apt to flee,  
Apt to lie down and die (ah, woe is me!)  
Faithless and hopeless turning to the wall (232).

Sin superar todavía su encrucijada emocional, la melancolía suicida penetra su mente hasta llegar a invocar abiertamente a la muerte, atrayente al implicar el cese del sufrimiento vital, la fantasía de paz eterna y la promesa de renacimiento junto a Dios en el soneto décimo:

Life wanes; and when love folds his wings above  
Tired hope, and less we feel his conscious pulse,  
Let us go fall asleep, dear friend, in peace:  
A little while, and age and sorrow cease;  
A little while, and life reborn annuls  
Loss and decay and death, and all is love (232).

En este viaje placentero el sujeto femenino se obstina en conservar la compañía de su amado. Posteriormente, resaltaré de nuevo en el onceavo que su compromiso emocional no es una mera infatuación, sino duradero: “My love of you was life and not a breath” (233), pero verterá su cólera contra el patriarcado literario que atemporalmente asociará al trovador con el amor fiel por su doncella, ignorando, en cambio, sus sentimientos como mujer sin nombre:

Many in aftertimes will say of you  
‘He loved her’ – while of me what will they say?  
Not that I loved you more than just in play,  
For fashion’s sake as idle women do (233).

Es quizá por ello que, en el soneto duodécimo, la Monna Innominata sugerirá al objeto masculino que se olvide de ella en brazos de otra doncella: “If there be any one can take my place/ And make you happy whom I grieve to grieve,/ [...] I do commend you to that nobler

grace” (233). Aunque este gesto generoso de concederle la libertad amorosa pueda rememorar la abnegación del “ángel del hogar” o la abdicación deliberada de la solterona a su felicidad, delataría, en cambio, su imperiosa necesidad de desatar todo lazo emocional que le une al hombre y cumplir por fin su deseo “suicida” de reunirse con Dios: “Your honourable freedom makes me free,/ And you companioned I am not alone” (233). La muerte sería así deseable al propiciar la ruptura de la pareja hacia otra relación grandiosa. Esta voz desvelará que está ya prometida a su “Amante”, sagrado y viril a la vez, debido a su descomunal potencia e infinita piedad. Sólo Jesucristo, el único hombre que vertió su sangre en beneficio de la humanidad, es merecedor de su entrega, posiblemente como virgen incorrupta. Aunque aún siga tejiendo<sup>47</sup> ante la expectativa de su boda celestial, avanza con alegría hacia su baile nupcial que sería el símbolo de la muerte: “I too am crowned, while bridal crowns I weave, /And thread the bridal dance with jocund pace” (233). A través de estas composiciones encadenadas, el amante terrenal, idealizado o inexistente, no comparte su devoción cristiana. Sólo buscaría la pasajera satisfacción del Eros, así como despreciaría su versión trinitaria de la trascendencia espiritual: hombre, mujer y Dios. La voz femenina advertirá que debe emprender en solitario la cuenta atrás hacia este matrimonio diferido. Impotente pero crecientemente impasible, le encomienda en el número trece al camino de redención propuesto por el Creador de/a ambos: “I commend you back to Him/ Whose love your love’s capacity can fill” (234). Por fin, desenmascarará su verdadera identidad en el último soneto. No es una hermosa dama joven con atractivo sexual, sino una solterona que se marchita, inmune a la tentación erótica y resignada a su castidad:

Youth gone, and beauty gone if ever there  
Dwelt beauty in so poor a face as this;  
Youth gone and beauty, what remains of bliss?  
I will not bind fresh roses in my hair, [...]  
Leave youth his roses, who can bear a thorn, –  
I will not seek for blossoms anywhere (234).

---

<sup>47</sup> Como veremos más adelante en el capítulo de Emily Dickinson, Gilbert y Gubar curiosamente asocian esta labor artesana con la solterona, la araña y la muerte en su antológica obra *The Madwoman in the Attic* (632).

Este lenguaje floral es metáfora tanto del desvanecimiento de su belleza como de su consuelo al estar protegida de heridas sangrientas de las “espinas” de las rosas que simbolizan pecado, culpabilidad y tortura. La mujer innominada cesará de cantar: “The silence of a heart which sang its songs/ While youth and beauty made a summer morn,/ Silence of love that cannot sing again” (234-35), al concluir que la poesía pertenece a un tiempo pretérito y que el único bálsamo a la aridez del desamor terrenal es la dulce espera de la muerte en un silencio petrificante que, esta vez, no es el gravamen del bardo medieval. Christina Rossetti huirá de huertos frutales de sus camaradas prerrafaelitas al realizar una introspección psicológica en “Monna Innominata”, cuyo sujeto femenino no se rinde a la tentación de la carne ni al hechizo de la cosificación verbal del poeta. En su tránsito desde la pasión sexual a otra divina, no sólo renunciará al deseo de hombre, sino también al de vivir. Mientras que la poesía media en la ofrenda de su cuerpo y su alma en honor a un Dios antropomórfico, cómplice de su arrebató suicida, la muerte se proyecta como llave que abre un sueño paradisiaco de pasión indolora e ideal de descanso con la vida eterna que cicatrizará el sufrimiento y el hastío terrenal. Como el trovador de un pasado italianizado o el artista de su presente victoriano, esta autora canta al amor y al desamor, pero, a diferencia de éstos, también al abrazo purificador de la castidad y a la meta escatológica en el umbral de la autodestrucción. Además de criticar la teatralidad del amor cortés, la voz femenina de los sonetos no será objeto inerte de propiedad masculina, sino sujeto asertivo con soberanía propia, obsesionado por esclarecer su drama personal en verso, dominar su relación sentimental –imaginada o real– con su amante; desear por ella misma, sin querer ser deseada; y sexualizando a Dios, pero censurando ser erotizada por el hombre.

Sleeping at last, the trouble & tumult over,  
Sleeping at last, the struggle & horror past,  
Cold & white, out of sight of friend and of lover  
Sleeping at last.  
No more a tired heart downcast or overcast,  
No more pangs that wring or shifting fears that hover (*CRPP*, 263).



Así comienza “Sleeping at Last”, último poema escrito por Rossetti antes de fallecer (Battiscombe, 208). La muerte, como sueño de descanso eterno que concluirá una batalla vital plagada de dificultades y emociones dañinas, recuerda al soliloquio shakesperiano de *Hamlet* (III. i.), en el que su príncipe pudo contemplar el suicidio como vía de escape a sus conflictos privados y públicos. De nuevo, la autora deseará este adormecimiento como estado placentero y liberatorio, aunque, esta vez, su voluntad de agazaparse del cuerpo no aludiría al desengaño amoroso ni a la promesa de un ardiente encuentro con Dios, sino al cansancio, al daño y a la urgencia de la expiración de la agonía de su dolencia —el cáncer— bajo ideas pre-eutanásicas.

La obra de Christina Rossetti refleja la situación del artista victoriano dividido entre ideales del pasado, emociones íntimas, deseos espirituales e intelectuales, y la realidad de su época que obstaculiza la satisfacción de sus necesidades (Harrison, 163). Aunque la génesis creativa de la autora provenga del dolor de la frustrada experiencia amorosa en el tratamiento de la sexualidad y el suicidio, también emanará de la fortaleza de sus creencias religiosas. Su poesía reverencia tanto la belleza estética como la fe cristiana y fines moralistas, preservando, además, su efecto placebo y terapéutico al poder expresar una ideación suicida que reprime una consumación corporal, aún contra natura en el siglo XIX. Igualmente, la virginidad con sus juegos lésbicos y la castidad que destierra impulsos carnales y que difiere su cita amorosa con Dios, no serán incompatibles con la sexualidad de la mujer al hallarse sosiego y saciedad en el frenesí de una muerte que además ahuyenta la animalizada pasión masculina. Para lograr este sincretismo trinitario entre cuerpo, alma y autoinmolación donde el erotismo es el patrón lírico, Rossetti se nutre y subvierte la androgénesis literaria heredada, además de realizar una interpretación íntima de la doctrina teológica que sublima el pensamiento autodestructivo en deseo romántico de eternidad. No quedará confirmado si su obra refleja su experiencia vital, pero sí la pronunciación de una voz genuinamente femenina, mientras que su *doppelgänger* turbio, Emily Dickinson, elegirá como único amante a su arte *post-mortem*, y no al Creador.

## 6. Poli-/ Trans– sexualidad y la erótica del tercer deseo en Emily Dickinson

When our two souls stand up erect and strong,  
Face to face, silent, drawing nigh and nigher,  
Until the lengthening wings break into fire  
At either curvèd point [...] Let us stay  
Rather on earth, Belovèd, – where the unfit  
Contrarious moods of men recoil away  
And isolate pure spirits, and permit  
A place to stand and love in for a day,  
With darkness and the death-hour rounding it.

ELIZABETH BARRETT BROWNING

Ser mujer, ni estar ausente,  
no es de amarte impedimento;  
pues sabes tú que las almas  
distancia ignoran y sexo.  
¿Puedo yo dejar de amarte  
si tan divina te advierto?  
¿Hay causa sin producir?  
¿Hay potencia sin objeto?

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Frente a la producción artística con aureola de santidad de Christina Rossetti, soñando primero con la divinidad de la comunión femenina en la tierra y después, con la muerte para unirse en matrimonio a un Dios “Viril”, el corpus poético de una escritora coetánea de Nueva Inglaterra (Estados Unidos) que declinó publicar su obra, recrudescen las tradicionales temáticas líricas de amor y muerte hacia los territorios cavernosos de sexualidad y suicidio. Excéntrica solterona incongruente en su fijación infantil, fantasmagórica dama blanca mitificada en su ciudad natal en el siglo XIX, o genio literario de un canon atemporal y universal; desdichada al ser su amor rechazado por ambos sexos y enajenada encerrada por su propia voluntad en una confortable habitación –no en un lúgubre ático–; “hereje” pelirrojo o simbólica heredera de las brujas de Salem, indiferente a la quema en el infierno por su orgasmo autodestructivo – todas ellas pueden ser Emily Dickinson (1830-86) o conformar su polifonía poética. Estas estrofas del núm. XXII de *Sonnets from the Portuguese* de Elizabeth Barrett reflejan el ardor sexual de una inválida treintañera por su futuro marido Robert Browning, mientras que otra “virgen”, Sor Juana Inés de la Cruz, dirige dos siglos antes su pasión amorosa hacia una mujer con tintes lésbicos, o puramente platónicos, en “Poema a la Virreina”: su ilustre amiga María

Luisa Manrique de Lara de la Nueva España. Dickinson abrazará esta dialéctica de insaciable fogosidad romántica con resonancias corporales –heterosexual u homosexual respectivamente conforme a categorizaciones contemporáneas–, que se enredará dentro de la diversidad de los objetos eróticos en sus versos que insinuarían pasiones ocultas, experimentadas o imaginadas, de una autora promiscua en deseo, físico o lírico, y por tanto, equívocamente casta o frígida.

A lo largo de la historia, sus poemas y cartas se han sometido al escrutinio psicológico y a la curiosidad de crítica literaria con el fin de desvelar incógnitas en torno a su personalidad enigmática y *modus vivendi*. Su anodina existencia discurre, con aparente sosiego y pasividad, desde la normalidad del modelo femenino de domesticidad exaltado en la mansión patriarcal hacia la “desviación” de su agorafobia y su misantropía al recluirse, con el beneplácito de su padre, en su habitación durante sus últimas décadas. Paradójicamente, reproduce el ritual de confinación de embarazadas, separadas de su entorno más cercano (W. Martin, 2007, 19). Esta draconiana alternativa de vida para desertar de responsabilidades sociales y maritales, no necesariamente sexuales, es transgresora al garantizar su libertad artística y la irrupción de la vorágine lírica en la soledad de su celda bajo la presidencia de erotismo y muerte. La escritora afirmará con orgullo antes de fallecer “haber nacido para la soltería”<sup>48</sup>, subrayando el significado positivo de esta denominación vinculada a privilegios masculinos de un destino independiente y exento del estigma de la “solterona” (1984, 151), lo cual anticipa, además, su propia cosmogonía regida por su intolerancia respecto a polaridades ideológicas entre hombre y mujer, materia y espíritu, mortalidad e inmortalidad, los elegidos y los condenados. Pero será su complacencia en el ámbito familiar al exhibir signos externos del puritanismo del siglo XIX la que le permita encubrir y radicalizar su vocación artística para cifrar en su poesía una ambivalencia, e incluso repulsa, en relación a estándares sociales y teológicos de su época, a favor así de la autodeterminación de la mujer como individuo. Dickinson admira la tradición

---

<sup>48</sup> Supone su apropiación transgresora del término *bachelorhood* en hombres, en vez del femenino *spinsterhood*.

romántica y proto-feminista de Barrett Browning, pero en cambio, gesta una poesía de lo innombrable. Por un lado, su inquisitiva observación introspectiva y su palpación clínica de emociones crudas en estado puro, tanto exaltadas como agónicas, son epigramáticas, crípticas, quebradas y dispersas, alejadas del sentimentalismo, del lenguaje ambiguo de la espiritualidad y de recursos líricos alambicados hacia la transparencia brutal y concisa de mensajes en clave que versarían sobre sexualidad y suicidio, ocupando una posición limítrofe, pero privilegiada, dentro su obra concebida como “palimpsesto”. Por otro, su calidad elíptica y experimental, reinventa, amputa, disloca y enturbia la gramática, sintaxis, prosodia y semántica de la palabra patriarcal, logrando incluso expresar gráficamente matices, dudas, incoherencia, opacidad y silencios mediante los huecos de sus idiosincrásicos guiones y encabalgamientos inesperados.

Persiste todavía hoy la propensión académica de recurrir a la biografía de Dickinson, desnuda de acontecimientos cruciales, para descifrar su exuberante universo lírico de pasión, intimidad y trauma, sólo intuido y raramente confirmado por su poesía. En cartas dirigidas a su mentor Thomas Wentworth Higginson, ella misma escribe que “su vida es demasiado simple y sobria como para escandalizar a alguien” (L<sup>49</sup> 330) o que “al utilizar ‘Yo’ en sus versos no significa que hable de ella misma, sino de una persona figurada” (L 268). Su deliberada omisión del tema y la narrativa en sus versos debería alejarnos de elucubraciones en torno a su posible a–hetero–bi–homo–sexualidad y su conducta suicida dentro de la espiral de un hipotético trastorno mental dilatado en el tiempo. No obstante, este oscurantismo igualmente nos aproxima a otras lecturas abiertas que legitimarían el tratamiento de estas dos temáticas por las voces poéticas de la autora bajo la tangencia de placer y dolor, éxtasis y privación, caricia y desgarró. Debajo del barniz de arquetípicas exploraciones artísticas sobre amor y muerte, vida y religión, el epicentro interpretativo de sus poemas es demolido en favor de una arquitectura lírica periférica que, en cambio, permitiría deducir núcleos subrepticios u

---

<sup>49</sup> Las referencias a estas dos cartas de Emily Dickinson se realizarán con la letra *L* seguida del número ordinal asignado en la edición de Thomas H. Johnson y Theodora Ward de 1958: *The Letters of Emily Dickinson*.

omitidos relativos a tabúes como la sexualidad y el suicidio. De hecho, aunque su poesía aún esté “infectada” del adoctrinamiento ideológico de la literatura del siglo XIX, también suele ser una caricatura, diatriba y derribo de la autocracia de imperantes conceptos epistémicos e indiscutibles verdades universales con el sello falocentrista y patriarcal. Su elitista posición social en el seno de una prestigiosa familia acomodada de Massachusetts será determinante para desvincularse de la lucha por la supervivencia económica de otras “vírgenes suicidas”, y dirigirse con independencia al *locus amoenus* de la sublime creación artística. No obstante, no compartirá este jardín secreto con almas no afines ni se interesará por publicar su obra<sup>50</sup>.

Que Emily Dickinson fuera víctima de violaciones es una mera especulación, pero Perriman indica que pudo haber sobrevivido al incesto (xxv), si atendemos a la prevalencia de abusos sexuales subyacentes en los versos de esta puritana solterona (xiii). Los poemas “A wounded Deer—leaps highest—” (*P*<sup>51</sup> 181) o “His losses make our Gains ashamed—” (*P* 1602) reflejarían huellas del traumatismo —indefensión, sangre y rubor femenino— frente a cazadores invasivos, agresivos y despiadados —padre, hermano o visitante—, lo cual también avalaría nuestra tesis de predisposición suicida de la escritora y los efectos terapéuticos de su obra que desarrollaremos después. Sus heridas emocionales causarán explosiones, transformándose el animal moribundo en loba de rabia volcánica en sus versos (Gilbert & Gubar, 611). Sin embargo, decidimos concentrarnos en el análisis de las evidencias de la alternancia entre fuerzas heterosexuales y lésbicas en su corpus poético. En relación a los hombres de su vida, su amistad con Higginson —escritor y político— no permite sospechar en un posible romance entre ellos (Wineapple, 207), siendo además inviable asegurar la identidad de un “*Master*”<sup>52</sup>, como destinatario de tres cartas —enviadas o no— que han sido encontradas, las cuales podrían

---

<sup>50</sup> Desconocida como poeta durante su vida, su obra será publicada con gran éxito tras su fallecimiento al caer en manos de sus herederos: Thomas W. Higginson, su hermana Lavinia Dickinson y Mabel Loomis Tood, amante de su hermano Austin, inmersos en una guerra encarnizada y rapaz por la supremacía de sus derechos editoriales.

<sup>51</sup> Citaremos poemas de la autora indicando la letra *P* y la numeración ordinal según hipótesis cronológicas de la edición escogida de R. W. Franklin, y no su paginación (*The Poems of Emily Dickinson*, ed. 1999).

<sup>52</sup> Connotaciones sexuales e intelectuales de este término que denomina tanto a un amo como a un maestro.

estar dirigidas a figuras de su entorno familiar: el reverendo Charles Wadsworth o el editor Samuel Bowles (70-71). La incógnita de ese amor masculino no identificado, tal vez casado o no correspondido, ha convertido a Dickinson en triste, lánguida y atormentada heroína de la literatura estadounidense hasta reinterpretaciones feministas y psicoanalíticas de mediados del siglo XX que apuestan por la hipótesis de su presunto lesbianismo. Destaca John Cody quien analiza el impacto de la crisis de identidad sexual de una Emily adolescente en su arte de madurez. La joven rechaza la feminidad normativa debido a su relación hostil con su madre, mientras que su padre acentúa su obsesión por la muerte, la infantiliza para perpetuar su dependencia familiar, fomenta su vertiente masculina para que se identifique con él mismo, e interfiere en su orientación sexual para censurar sus relaciones heterosexuales (101-02). De su prolija creación lírica compuesta por 1.789 poemas emanará un Yo masculino, femenino o indeterminado, dirigido a un beneficiario que sería hombre, mujer o que carecería de género gramatical definido. Pero comprobaremos que estas incursiones en una identidad masculina o neutra armonizan con la erupción de una voz poética de subjetividad femenina que exhibe pasión y sexualidad. Por un lado, cargará de un trasfondo de erotismo a todos sus versos, independientemente de su tema: naturaleza, espiritualidad, relaciones humanas, al mimetizar éste su forma de interactuar con el mundo (Juhasz, 2005, 24). Por otro, concibe el amor como pecaminoso, no por su contenido sexual, sino por el vigor desmedido de su apasionamiento por hombres y mujeres por encima de Dios (Bennett, 1986, 60). Pero su revolución poética en la sombra también reproducirá el discurso de modestia, renuncia y decoro de otras “vírgenes suicidas”, como el dilema de las Brontë entre hambre e inanición de la mujer en este poema:

I had been hungry, all the Years –  
My Noon had Come – to dine –  
I trembling drew the Table near –  
And touched the Curious Wine –  
'Twas this on Tables I had seen –  
When turning, hungry, Home  
I looked in Windows, for the Wealth  
I could not hope – for Mine –  
I did not know the ample Bread –

'Twas so unlike the Crumb  
The Birds and I, had often shared  
In Nature's – Dining Room –  
The Plenty hurt me – 'twas so new –  
Myself felt ill – and odd –  
As Berry – of a Mountain Bush –  
Transplanted – to a Road –  
Nor was I hungry – so I found  
That Hunger – was a way  
Of Persons outside Windows –  
The Entering – takes away – (P 439).

El hambre enuncia el deseo femenino insatisfecho hacia una evacuación furtiva, el acto de mendigar nutrientes al hombre o una renuncia bulímica de la mujer al placer corporal, al ser el alimento metáfora de sexo y amor. El cenit del “mediodía” apuntaría a la erección de un objeto masculino, cuyo líquido embriagador se aproximaría al sujeto femenino dispuesto al contacto físico pero que, al final, opta por escapar a casa presa del pánico o al ser despreciada por el hombre. Aunque regrese hambrienta al hogar, conocería la riqueza del coito, de primera mano o no, si “lo repleto hace daño” aludiera al dolor de la penetración y a la decepción tras la pérdida de la virginidad, que conducen a la mujer a admitir el abismo entre la experiencia carnal anticipada y la realidad consumada. Esta reflexión entra en diálogo con la descripción del desvirgamiento por De Beauvoir: “en brazos del marido o amante, la virgen cree alcanzar sus sueños de voluptuosidad, disipados al sentir en el secreto de sus órganos sexuales un dolor imprevisto que transforma al amor en operación quirúrgica” (1949b, 161). La voz mutará en pájaro, igualmente frágil y frugal, que vive apartada en la naturaleza y se conforma con las “migas” de escasas muestras de afecto, frente a la saciedad de la vivencia sexual completa: la ingesta del “pan” bajo techo. Las rojas frutas del bosque serían una clara alusión a la sangre del himen procedente del “monte de Venus” en tránsito hacia el “camino” de la vagina, que demostraría su conocimiento anatómico (Cody, 141), así como a la traumática experiencia amorosa para la hipersensibilidad femenina. Este poema presenta una secuencia rítmica: desde la dulce espera del encuentro idealizado, pasando por un clímax *interruptus* por él o

ella, hasta la epifanía final: “entrar sustrae”. El acto carnal, como hurto y vaciado, mataría el amor hacia el hombre, porque la mujer preferiría la automarginación de la inanición sexual o la exclusión del agente masculino que no impediría poder saciar una modalidad autárquica de placer. Estos versos de Dickinson validarían la tesis de Juhasz: voces masoquistas, no sádicas, dominan las situaciones, invierten roles de poder y desafían dogmas de género (2005, 27).

La autora sólo parece contemplar el efecto nocivo de la sexualidad femenina fuera del matrimonio y sin fines reproductivos en relación con el equilibrio psíquico de su voz poética, ignorando así implicaciones teológicas y sociales. Si desear la fruta prohibida encarnaría la promiscuidad de la mujer desde Adán y Eva en el “Libro del Génesis”, en los siguientes versos la autora humaniza, banaliza y ridiculiza a un Dios quien, como ella misma, buscaría el placer corporal de la degustación de las fresas –metáfora con género indeterminado del objeto erótico para ambos–, que revelaría un agnosticismo subyacente y camuflado en candor pueril:

Over the fence –  
Strawberries – grow –  
Over the fence –  
I could climb – if I tried, I know –  
Berries are nice!  
But – if I stained my Apron –  
God would certainly scold!  
Oh, dear, – I guess if He were a Boy –  
He’d – climb – if He could! (*P* 271).

Estas bayas del bosque no sólo representarían la sexualidad femenina, sino que son paradigma libidinoso de delectación masculina, además de estar vinculadas a la sangre de la mujer. La ausencia de temor ante las represalias de la fe cristiana al traspasar “las cercas” de la prohibición para acceder a la fruta que “mancharía su delantal”, no incurrirían en una caída en desgracia del sujeto poético debido a esta consumición, sino a la activación de mecanismos femeninos de autodefensa que reconocen el atractivo de la carne pero que, al final, parecen declinar la consumación al anticipar verosímiles secuelas de incertidumbre, arrepentimiento o debilidad ante la lascivia del varón. La mujer decimonónica no tenía destino propio, sino el de su marido, por lo que la idea del matrimonio y la sexualidad para Dickinson indica su miedo a



renunciar a su autonomía por culpa de la voluntad del hombre (W. Martin, 2007, 76). En cambio, esta estrofa sugeriría un contacto heterosexual explícito con el “hogar” como clímax:

He was weak, and I was strong – then –  
So He let me lead him in –  
I was weak, and He was strong then –  
So I let him lead me – Home (*P* 221).

Exento de culpabilidad religiosa –aunque no respecto a la oscilación entre potencia y flacidez, seguridad y temor de los dos sujetos involucrados–, el símbolo del coito practicado se reconfirmaría: “Day knocked– and we must part” (221). Pero esta narración lírica, con una frialdad prosaica y una ejecución mecánica, desembocará en una conclusión ambivalente: “He strove – and I strove – too –/ We didn’t do it – tho!” (221), que no esclarecerá si el hombre y la mujer son reticentes a separarse tras consumir el encuentro sexual, o si éste jamás llegó a producirse. En cualquier caso, Dickinson se emancipa de una poética de pasión metafísica o de ilusión romántica, propias de la poesía victoriana convencional, que reviven el amor cortés medieval. No obstante, tampoco enfatiza la satisfacción física de la mujer junto al hombre, que parece estar extirpada o, al menos, resulta decepcionante en el siguiente poema: “I rose – because He sank –/ I thought it would be opposite –/ But when his power dropped – My Soul grew straight” (454). La voz femenina se revigora así al tomar la iniciativa y consolar a su amado tras el acto: “I cheered my fainting Prince –” (454). Pero en otros casos, este poder fugaz e ilusorio se debilitará ante la pugna de ambos sexos por la supremacía que agudizará la victimización de la mujer. Con frecuencia, la autora asociaría las relaciones sexuales en abstracto con vivencias punzantes, lesivas, amenazantes y perniciosas, regidas por vejaciones, parálisis, incertidumbre y angustia. En esta composición se insinuaría incluso una violación:

I started Early – Took my Dog –  
And visited the Sea –  
The Mermaids in the Basement  
Came out to look at me –  
And Frigates – in the Upper Floor  
Extended Hempen Hands –  
Presuming Me to be a Mouse –  
Aground – upon the Sands –

But no Man moved Me – till the Tide  
Went past my simple Shoe –  
And past my Apron – and my Belt  
And past my Boddice – too –  
And made as He would eat me up –  
As wholly as a Dew  
Opon a Dandelion's Sleeve –  
And then – I started – too –  
And He – He followed – close behind –  
I felt His Silver Heel  
Opon my Ankle – Then My Shoes  
Would overflow with Pearl –  
Until We met the Solid Town –  
No One He seemed to know –  
And bowing – with a Mighty look –  
At me – The Sea withdrew – (656).

La cotidianidad del paseo con un animal de compañía por la orilla del mar se entrelaza con “sirenas” de cuentos de hadas, “barcos de guerra” dispuestos al ataque y una indefensa voz femenina igualada a un diminuto “ratón” y arrastrada por la descomunal corriente marina, que simbolizaría tanto una fuerza de atracción magnética como una agresión sexual al no haber ninguna declaración manifiesta de su consentimiento al acto. Esta experiencia lírica de sinestesia con respiración sofocada e impetuosa iconografía acuática –asociada con vida y muerte, sexo y suicidio–, podría enmascarar, mediante fantasía e incoherencia, un trauma sexual pretérito o revelar su aprensión con respecto a eventuales contactos heterosexuales. La mujer es inundada desde sus pies hasta su “corpiño”, para ser finalmente embestida, engullida y sometida por el titán masculino. Sus “zapatos” serían metáfora de un cáliz cóncavo, receptor de una “perla” seminal propia del poder emisor derramado desde la forma convexa del “talón” grisáceo del varón que se clava en la cavidad femenina. Esta travesía de cópula en altamar se dilata en el tiempo hasta ser consumada lejos de la protección de las “costas”. Entonces, el agente masculino lleva a tierra a su presa y, altanero, se despide. En todo caso, imperará la noción de que el hombre subyuga, humilla y asalta a la jadeante mujer, pero el desenlace con la ausencia masculina no deja de ser ambiguo: ¿supone una liberación o un daño más letal por el abandono? Por último, este gráfico poema que aceptaría múltiples interpretaciones, podría incidir en la vacuidad de la solterona condenada al desconocimiento del placer y a la frigidez:

To fill a Gap  
Insert the Thing that caused it –  
Block it up  
With Other – and ‘twill yawn the more –  
You cannot solder an Abyss  
With Air (*P* 647).

La voz poética propondría el antídoto a la frustración sexual femenina: “insertar” el artefacto –tal vez el falo– que causaría la sensación de vacío en el hueco originado, guardando reminiscencias con la ya evocada imagen shakesperiana de la vagina como amenazador hoyo en *Titus Andronicus*. Pero si esta penetración no se consumara, el orificio podría “bloquearse” con “otro”: el cinturón de castidad, como sucedáneo sin sustancia orgánica e impuesto por el patriarcado del siglo XIX que ignora la existencia de libido femenina. La consecuencia sería un empeoramiento patológico por el ensanchamiento de esta fractura, que degeneraría en una zanja abierta que no podría ser “soldada” con “aire”: la omisión en introducir el instrumento.

Adrienne Rich afirma que, si bien la atracción de Emily Dickinson por los hombres se sitúa en el ámbito intelectual, su devoción por las mujeres es pasional tanto en la alegría como en el dolor, se funda en la añoranza y no desaparece con el transcurso del tiempo (1975, 181). Inclusive, existe la convicción de que sus compañeras de colegio, tales como Abiah Root, su cuñada Susan Gilbert o su amiga Kate Anthon fueron los amores de su vida o, al menos, receptoras de su fervor erótico (Wineapple, 52). Su paroxismo “sáfico” por esta constelación femenina de “almas gemelas” se plasma en su poesía y en su correspondencia, que oscilarán desde desbordantes demostraciones de afecto y de idolatría, hasta el lamento por su traición sentimental o la sensación de estar incompleta tras el abandono de éstas para casarse y formar sus propias familias. Existen poemas homoeróticos dirigidos privadamente a la esposa de su hermano Austin que asegurarían su carácter autobiográfico (Comment, 65). Paula Bennett llegará a afirmar que Kate correspondió su amor que fue, incluso, consumado sexualmente (1986, 61), o que, al menos, culminó sus ansias de vivir una intensa experiencia amorosa (62). Este fragmento de una misiva ilustraría los ardientes sentimientos de Dickinson hacia ella:

The prettiest of pleas, dear, but with a lynx like me quite unavailable [...] I touch your hand – my cheek your cheek – I stroke your vanished hair. Why did you enter, sister, since you must depart [...] Oh, our condor Kate! Come from your crags again! Oh, dew upon the bloom fall yet again a summer's night! [...] There is a subject, dear, on which we never touch. Ignorance of its pageantries does not deter me (ed. 1959, 278-79).

Sin conjeturar sobre la destinataria de su pasión lésbica, o sólo platónica, indagaremos a continuación en el segmento del corpus de Emily Dickinson donde su voz poética, de sexo no especificado, persigue y encuentra explícitamente el deseo y la satisfacción sexual en una mujer, identificada por su género gramatical y la temática empleada. Muchos versos enaltecen el cuerpo de la amada como objeto erótico con alarde de sus matices homoeróticos; pero otros, a través de metáforas, glorifican una sustancia orgánica genuinamente femenina, que evocarían la propia esencia biológica de un sujeto-mujer. Gratificante, antropocentrista y ajeno al terror, dolor e insaciabilidad propias de las relaciones heterosexuales para Dickinson, este placer sería masturbatorio desde sus preliminares de excitación erógena hasta un clímax alcanzado en soledad o en compañía. Para Lacan existe un tipo de goce sexual “más allá del falo” perteneciente a las mujeres, que quizás no todas hayan experimentado, pero que sí reconocen cuando les llega y tan sólo si les sucede (73-74). Pudiendo estar asociado a la piel u órganos externos de su propio cuerpo, la autora estadounidense hallaría este deleite femenino alternativo, impronunciable para la palabra patriarcal, en su intimidad lírica y/o física. Paula Bennett rescata su imaginaria erótica que aúna la carnalidad de la mujer con un poder estético “pequeño, pero con fuerza explosiva” bajo una tipología “clitorocentrista” (1990, 21), que aludiría a la oralidad sexual y a genitales femeninos, gracias a frutas, guisantes, perlas o migas (154-55), que pasarían desapercibidas para la censura decimonónica, además de armonizar con la frugalidad y la modestia propias de su normativo ideal de feminidad. De hecho, estos símbolos de clítoris –diminutos objetos, plantas o preciosas joyas– son omnipresentes en la literatura femenina de esta época, junto con otros vaginales y uterinos integrantes de la cultura occidental (1993, 237). Como ya enunciamos en los capítulos de Jane Austen y Christina

Rossetti, la polisemia del lenguaje floral y frutal de este período histórico se enriquece con acepciones al coito, así como al cuerpo, la voluptuosidad y disponibilidad sexual de la mujer. La recolección de vegetales en el marco del hogar anudaba inofensivos lazos de amistad entre mujeres victorianas, pero podrían también crear otros de tipo erótico delatados por acepciones sexuales subyacentes en la poesía de Dickinson, que dirigiría mensajes cifrados a sus amigas –conocedoras o no del refinado secretismo de esta iniciática “masonería” erótica–, que permanecerían fuera del entendimiento masculino y del discurso sexual circulante en el siglo XIX. Este placer femenino se regaría, nutriría y cultivaría con el mimo y ternura de la “flori-fruticultura” en su poesía, inmune a inundaciones, agresiones y sacudidas del hombre. En este poema, la escritora identificará un placer sexual análogo a la manzana prohibida del Edén o del jardín prerrafaelita. Su innovación artística no reside en la consumación del pecado de Eva ni en la pérdida de virginidad de las doncellas de los Rossetti, sino en su sucinta ecografía del clítoris, como fruto con un elixir de ambrosía y camuflado por leyes del “huerto” patriarcal:

Forbidden Fruit a flavor has  
That lawful Orchards mocks –  
How luscious lies within the Pod  
The Pea that Duty locks – (*P* 1482).

Tanto el acceso al clítoris metaforizado en guisante como la delectación frutal se reprobaban en la mujer por culpa de la “obligación” moral que aprisiona su secreto órgano de goce sexual autónomo. En estos versos no sólo se declarararía una pasión lésbica transgresora, sino que el sujeto femenino sería deficiente respecto a su rival masculino para generar placer:

Her breast is fit for pearls,  
But I was not a ‘Diver’.  
Her brow is fit for thrones –  
But I have not a crest.  
Her heart is fit for home –  
I – a Sparrow – build there  
Sweet of twigs and twine  
My perennial nest (*P* 121).

Mientras que la “cresta” se referiría al miembro de la anatomía del hombre que la mujer no tiene y que dificultaría el orgasmo de su compañera (Bennett, 1990, 163), la voz

poética enfatizaría su morfología minúscula al identificarse con un pájaro –no con un invasivo “buceador” masculino–, que anidaría en el pecho femenino, concebido como un hogar eterno y acogedor. Aunque su incapacidad para penetrar vaginalmente a su objeto erótico no parece perturbar su ideal de perfección amorosa entre mujeres fundado en la suavidad –no en la brutalidad–, no se especifica si este estímulo del clítoris sería suficiente para la receptora del mismo. En los versos que presentamos a continuación, la escritora incidiría aún más, no en el trasvase de poder desde manos masculinas, sino en la irrelevancia de su falo como núcleo de las relaciones sexuales o el artefacto erótico de interés utilitario para el clímax de la mujer:

Her face was in a bed of hair,  
Like flowers in a plot –  
Her hand was whiter than the sperm  
That feeds the sacred light.  
Her tongue more tender than the tune  
That totters in the leaves –  
Who hears may be incredulous,  
Who witnesses, believes (*P* 1755).

Además de aludir a su vello púbico, Dickinson exalta la lengua y manos expertas de la mujer – “más blancas que el esperma” y “más tiernas” que la vibración del miembro viril que “tambalea las hojas”–, frente a otras aptitudes amoratorias del hombre ausente. No obstante, sustenta la idea lacaniana de que sólo aquéllas que experimentan estos intercambios de delirio sexual acreditan su existencia. Paradójicamente, estos encuentros lésbicos sólo despertarían incredulidad –no reprobación– en quienes los desconocen. La preferencia femenina por el placer del clítoris, concebido como “capullo cerrado”, también se encumbra en estos versos:

Crisis is sweet and yet the Heart  
Opon the hither side  
Has Dowers of Prospective  
To Denizens denied –  
Inquire of the closing Rose  
Which rapture – she preferred  
And she will point you sighing –  
To her rescinded Bud – (1365).

A diferencia de la rosa abierta que encarna a la mujer que ya ha sufrido la dulce crisis de la penetración masculina y que despliega la belleza plena de su maduración sexual, aquélla

que se cierra de nuevo al marchitarse “suspira” y confiesa con nostalgia haber disfrutado más de otro placer oculto y soberano de estimulación onanista o lésbica –negado a “moradores” varones– cuando ella era tan sólo un brote. La autora citaría así aspectos lúdicos y hedonistas de la genitalidad femenina, preservados de los riesgos del indeseado embarazo que proliferan con la acrecencia de las flores al ser susceptibles de ser invadidas por forasteros masculinos con afán reproductivo y polinizador. En cambio en otro poema, este mismo lenguaje vivifica ecos heterosexuales mediante una vibrante abeja “masculina” que posibilita el goce sexual de una pletórica flor femenina, presta a ser penetrada y producir el deleite gustativo del invasor:

Come slowly – Eden!  
lips unused to thee –  
Bashful – sip thy Jessamines,  
As the fainting Bee –  
Reaching late his flower,  
Round her chamber hums –  
Counts his nectars –  
Enters – and is lost in Balms! (205).

Pero aquí la voz poética de Dickinson se sitúa del lado de la expedición orgásmica del insecto, no de la dulce espera de la flor. En todo caso, sugiere un fetichismo voyerista en los albores del decadentismo que se focalizaría en el órgano femenino y que confirmaría tres cuestiones: la transmutación genética de una autora que fantasearía con el clímax heterosexual travistiéndose en sujeto masculino, la ancestral cualidad edénica de la vagina para el hombre y la incitación de la poetisa a un alternativo placer oral y externo –masturbatorio o lésbico– que procede de “labios no usados”. Paula Bennett afirma que la autoridad con la que la escritora se dirige a su lectora en ésta y en otras composiciones, como “All letters I can write” (380) – donde “Deep of Ruby, undrained” (380) es una invitación al “*cunnilingus*”–, confirmaría la orientación sexual de quien ya saboreó aquellos placeres descritos (1990, 168). Aunque como miembro de una comunidad sometida al férreo puritanismo estadounidense del siglo XIX, Dickinson pudo haber considerado aberrante la fisicalidad tanto de relaciones lésbicas como

de otras heterosexuales, restringiendo, por lo tanto, sus impulsos sexuales de cualquier signo, conscientes o no, al ámbito afectivo y al erotismo de lo prohibido canalizado por su poesía.

El amor lírico –lésbico o sólo idealizado– de Dickinson por su círculo de amigas se rige por términos igualitarios entre mujeres, alejado así de la confrontación, la alteridad y la polaridad heterosexual entre lo masculino y lo femenino. Sin embargo, no estará libre de contradicciones. A diferencia de sus compañeras, ella se concibe a sí misma como una niña sin asumir el deber de la mujer adulta con el matrimonio (Bennett, 1986, 16) y su fijación por la oralidad evidencia su dependencia de un amor protector y maternal (Cody, 430). A pesar de buscar este regazo femenino en su obra, esta estrofa revelaría una personalidad lírica de violadora en potencia o que, al menos, necesita evacuar su ardiente e insaciable deseo sexual:

What Soft – Cherubic Creatures –  
These Gentlewomen are–  
One would as soon assault a Plush–  
Or violate a Star– (*P* 675).

En todo caso, el erotismo onanista u homosexual que lubrica su lírica gira en torno a la exaltación de la libido y la anatomía de la mujer –la de sus amigas y la suya propia–, no a colmar de placer coital del hombre ni glorificar su vigor fálico. Paglia denomina a Dickinson como “Madame de Sade” por sus versos oníricos de sadomasoquismo (624). Su intrincado poema “My life has stood – a Loaded Gun –” (*P* 764) incide en esta intercambiabilidad entre empoderamiento sexual y goce victimista del sujeto poético, en su irrefrenable deseo de posesión, aunque con inalcanzable cristalización en la vida real, así como en su identificación simultánea con un genética masculina y con otra femenina. Pero esta manifiesta bisexualidad resultaría reduccionista debido a su ímpetu transerótico que se travestiza en los tres géneros gramaticales, abogando además por una inestabilidad de rasgos tradicionalmente asociados al hombre, a la mujer y a objetos inertes. Estos versos delatarían la incipiente conjunción entre sexualidad y muerte voluntaria en su obra, además de tensiones artísticas e impotencia de esta poetisa ante la reglamentaria ecuación algebraica de Milton entre virilidad y genio literario:



My Life had stood – a Loaded Gun –  
In Corners – till a Day  
The Owner passed – identified –  
And carried Me away –  
And now We roam in Sovereign Woods –  
And now We hunt the Doe –  
And every time I speak for Him –  
The Mountains straight reply –  
And do I smile, such cordial light  
Opon the Valley glow –  
It is as a Vesuvian face  
Had let it's pleasure through – (764).

Como arma de penetración sexual, dominación creativa e impulsos autodestructivos, la pistola reflejaría cómo concibe su propia existencia: prometedora en destreza y decepcionante en su clímax de ejecución. Con poder feminicida y suicida, transfiguraré a la voz poética en escritora fálica o mujer masculinizada. Estando cargada, su potencialidad “seminal” para ofrecer placer carnal–poético–mortal al objeto erótico, al lector o a sí misma es reivindicada, aunque en realidad, haya sido desperdiciada toda su vida por culpa de la postración anexa a su condición biológica, que veta su exploración de territorios carnales y literarios pertenecientes al hombre. Sin embargo, estos versos no realizan una división simplista de la personalidad de Dickinson entre lo femenino y lo masculino, sino entre un cazador en activo y su revólver que permanece inactivo hasta que ella tomará posesión (Rich, 1975, 190). Por fin, dotada de la munición de la pluma, se encamina a asaltar el trofeo sexual con forma humana y lírica junto al propietario del arma bajo un espíritu dual entre rivalidad y camaradería. La “cierva” es un animal femenino que encarnaría a una mujer dulce y hermosa (Larsen, 74). Este “ángel del hogar” es tanto el modelo preceptivo de feminidad que la autora repudiará porque frena su acceso a la literatura, como su objeto de deseo corporal que, al no poder evacuar físicamente, “abusará” brutalmente de ella para transformarla en su obra de arte. Durante esta experiencia iniciática de cacería en “grupo consigo misma”, genitales femeninos –“montañas” y “valles”– dialogan con la imagen eyaculatoria del “Vesubio”, que constata la ebullición y consumación de este acto sexual y estético: la falta de contención y la ulterior erupción intempestiva de

abrasadora lava erótica y literaria en manos de una Dickinson “vulcanóloga”. Tras estas estrofas, llega la calma post-coital/creativa con la noche dentro de este triángulo amoroso: la cierva parece aniquilada por sus agresores, el cazador duerme satisfecho y el arma vela por el sueño de su “amo”. Pero, tras haber degustado el erotismo del arte al construir el poema y destruir al animal, la pistola no puede regresar a la servidumbre femenina lejos de su “señor”. Luchará contra cualquier enemigo para preservar sus atributos masculinos, aunque implique “un tiroteo” suicida contra sí misma u homicida contra una mujer indefensa. La última estrofa confirmará esta elección, pero también conllevará el clímax con un inesperado giro de tuerca:

Though I than He – may longer live  
He longer must – than I –  
For I have but the power to kill,  
Without – the power to die – (P 764).

Salva la valía de un efímero “él” –la “virilidad miltónica” como condición *sine qua non* para la creación literaria–, en detrimento de su “Yo” físico: la larga vida del devaluado cuerpo femenino. No obstante, no exterminará esta bicefalia de género porque, por un lado, atesorará el talento cerebral del varón, que también es físico al permitir “matar” a la mujer durante la consumación sexual y a sus oponentes sociales en contra de su incursión artística. Pero, por otro, al reconocer no tener “poder para morir” experimenta una metamorfosis final en la víctima de la cacería: el poema, que resultaría triunfante. Equiparado al animal femenino y engendrado en el acto creativo de intensidad sexual, será inmortal al perdurar en el tiempo, mientras que su progenitor –que sólo puede ser hombre según el patriarcado– perecerá.

Emily Dickinson radicaliza la ideología decimonónica para censurar el coito fuera del hogar conyugal, pero también “pervierte” –astuta y sibilina– la pureza de un homoerotismo públicamente aceptado. Aunque repudie en silencio el androcentrismo reinante desde su desvanecimiento social y persiga, de incógnito, la fluidez femenina en la literatura, su obra experimenta constantes permutaciones entre el clitorocentrismo y su fantasía de confiscación fálica. Su apología de un placer sexual nutritivo e inofensivo compartido en la intimidad por

mujeres o de autosuficiencia onanista no obstaculiza a que desenfunde tropos de miembros masculinos: el aguijón de la abeja o el revólver, no como objetos de deseo, sino como sujetos que penetran a la doncella prerrafaelita transfigurada en poema. Creará así una “orquesta” lírica formada por personajes polifónicos que evitan su adherencia, como mujer y artista, a una sola identidad prescrita –la heterosexualidad– o a otra proscrita –la homosexualidad. No asumirá una orientación sexual estable ni rol social alguno como adulta, vacilando así en la bisexualidad potencial de una niña vulnerable en fase pre-edípica (Cody, 148). Aferrándose a la androginia infantil, rechazando la asexualidad de la solterona y renunciando posiblemente a la gratificación carnal de cualquier opción amatoria, disfrutará y padecerá una transmutación erótica entre lo masculino, lo femenino y lo neutro en su poesía. Quebrando, asimismo, el asimétrico antagonismo entre la intimidad con los hombres y el placer lésbico/masturbatorio, Dickinson abraza la indeterminación sexual extramuros y la síntesis de una identidad erótica y poliforme intramuros, utópica corporalmente, aunque fortalecida gracias a la heterodoxia de la creación lírica. Estas corrientes se materializarían en travestismo y transexualidad metafórica de una obra que paliaría perpetuos conflictos mentales achacados a esta autora por la crítica.

\* \* \* \* \*

Quizás la mejor victoria sea  
sobre el tiempo y la atracción  
pasar sin dejar huellas,  
pasar sin dejar sombra [...]  
Quizás ¿renunciando  
vencer? ¿Quién del espejo se borra? [...]  
Despedazarse sin dejar cenizas para la urna...  
¿Quizás, por engaño vencer?

MARINA TSVIETÁIEVA

¿Cómo quedan, Señor, durmiendo los suicidas?  
¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas,  
las lunas de los ojos albas y engrandecidas,  
hacia un ancla invisible las manos orientadas?  
¿O Tú llegas después que los hombres se han ido,  
y les bajas el párpado sobre el ojo cegado,  
acomodas las vísceras sin dolor y sin ruido  
y entrecruzas las manos sobre el pecho callado?

GABRIELA MISTRAL

En paralelo a sus ambiguos juegos transgénicos y la pluriformidad en el deseo sexual palpable en su arte, Emily Dickinson halla en la muerte su tercer objeto erótico, más fiel como acompañante que cualquier hombre o mujer real. En latitudes y épocas distintas, Marina Tsvietáieva se ahorca en su Rusia natal tras la invasión nazi, sugiriendo estos exhaustos versos de “Insinuarse”, ya en 1923, su propensión autodestructiva, a diferencia de la reflexión sobre el suicidio de la chilena Gabriela Mistral que fusiona piedad cristiana con autopsia metafísica en “Interrogaciones” (1922). Conforme a biografías psicoanalíticas que abogan por su deterioro mental y a cierta crítica literaria que, en cambio, exalta su estatura filosófica de lucidez, justificaremos que los versos de su homóloga estadounidense del siglo XIX, fallecida por culpa de una enfermedad renal, recorren desde el epígrafe de la autora rusa que anticipa, justifica y fragua en silencio un atentado terrorista contra sí misma pospuesto al futuro hasta el epitafio de su coetánea iberoamericana con afán de amortajar el cadáver y enaltecimiento de la intercesión divina. Aunque pueda parecer macabra en la actualidad, la atracción obsesiva de la poesía de Dickinson por la muerte era una valencia ideológica que circulaba en su época con normalidad debido a la alta tasa de mortalidad causada por afecciones fácilmente curables hoy en día, por el habitual duelo ante la pérdida de seres queridos y por la omnipresencia de la religión en la vida del individuo, llenando incluso el “hoyo vacío” de la solterona. Pero si las fobias y el aislamiento fueron sus armas de empoderamiento hacia la autonomía artística en su juventud, éstas se tornan en abatimiento, apatía y factores de riesgo en su madurez que atentan contra sí misma o, al menos, acentúan la presencia de ideas funestas en su obra. En el ámbito religioso, la poetisa cuestiona la supremacía de las enseñanzas bíblicas sobre la de vida eterna (W. Martin, 1984, 142), además de equiparar esta morbidez ideológica heredada a rígidos dogmas calvinistas de fuego eterno para el pecador y gloria divina para los elegidos. Con una lírica impregnada de metáforas de funerales, mausoleos, ataúdes, lápidas, camposantos y ritos eclesiásticos, su mente inquisitiva perseguirá, en cambio, explorar la muerte libremente.

Aunque no rehuirá del tradicional anhelo de evadirse de lo mundano, propio de la escritora decimonónica, prescindirá de su *pathos* de sacrificio y de espiritualidad, aproximándose al fallecimiento del individuo desde una praxis heterodoxa. Esbozaremos primero acercamientos antagónicos de la autora a la muerte sin implicaciones autodestructivas obvias: huida o deseo, así como otro enfoque con rigor anatómico y evidencia forense en el umbral del agnosticismo que subraya la fisicalidad de la muerte bajo la pérdida de la consciencia y desaparición de la materia orgánica. Segundo, analizaremos en detalle una dimensión psicológica de la ideación suicida como escapatoria ante el asedio del desamor o la enfermedad que afectaría a soma y psique. Todas estas tendencias podrían cohesionarse con reflexiones metafísicas en torno a la temática de la muerte como misterio insondable, aunque también objeto de escrutinio, estando en consonancia con la tesis de Deppman que defiende que su obra es un “acto filosófico” (75) que abrazaría tanto funciones terapéuticas como hermenéuticas (56). Incluso, Gilbert y Gubar, tejiendo la recurrencia de la tela de araña al paradigma de la solterona como “insecto” con el ancestral oficio de hilandera dentro su obra (632), enfatizan el poder catártico de su arte como “costura” que, no obstante, sería letal por sus “puntadas” suicidas, accidentales o no (639).

En su globalidad, el corpus poético de Emily Dickinson fluye por estados anímicos contrapuestos. En armonía, muchos exaltan jovialmente las bondades y la belleza de la vida como estado transitorio, pudiendo encajar la muerte como pieza integrante de la misma. Si bien son afines a corrientes líricas tradicionales o de su época, la poetisa borra su sustrato judeo-cristiano. La naturaleza es su núcleo artístico que justifica una religión individualizada alejada de jerarquías patriarcales (Bennett, 1990, 113), siendo tan benigna y “femenina” como un Dios propio que adoptaría en sus versos no sólo una forma inmanente, sino también otra maternal (90). Esta cosmogonía en la que la mujer encarnaría las manifestaciones terrenales del poder divino –además de una producción literaria imperecedera, como hemos justificado anteriormente– no sólo permite a Dickinson amar a sus semejantes más que a su Creador, sino

también reafirmar su existencia y escapar de la persecución de la muerte, entendida como una agresión sexual o seductora llamada de un hombre<sup>53</sup> que la rapta hacia la eternidad en poemas como “Because I could not stop for Death–” (*P* 479). Para Paglia, la sexualidad de estos versos viene también marcada por una esterilidad hermafrodita, ya que tanto hombre como mujer son pasivos ante el deceso (647-48). Al igual que en “To die – takes just a little while–” (*P* 315), el desenlace a la vida es indoloro y codiciable por el sufrimiento incrustado a ésta:

My life closed twice before it's close;  
It yet remains to see  
If Immortality unveil  
A third event to me,  
So huge, so hopeless to conceive  
As these that twice befell.  
Parting is all we know of heaven,  
And all we need of hell (1773).

“Cerrar”, como verbo sustantivado, insinuaría su duelo por la pérdida de “dos” seres queridos, con el consiguiente anhelo del advenimiento de su propia muerte (Leiter, 144). Con la notoria ausencia de un Dios inclemente o piadoso, el “cielo” pertenece a quienes consiguen perecer, mientras que el “infierno” es para los que “necesitan” permanecer en la “tierra”. Pese a su manifiesto componente subversivo, no profundizaremos en esta perspectiva que calcaría aproximaciones teológicas y románticas en torno a esta temática en la literatura femenina del siglo XIX, pero sí recordamos la sensualidad *post-mortem*, al borde del erotismo decadentista de la muerte, de “Safe in their Alabaster Chambers” (*P* 124), cuyos ostentosos materiales y objetos de ultratumba –“alabastro”, “satén” y “diademas”– son bellos, al igual que el cadáver de mármol encerrado bajo un cielo mineral que jamás se abrirá: la cripta. En cambio, otros dos insignes poemas de Dickinson revelarían inquietudes científicas y filosóficas relativas a una muerte exenta de sustrato sexual, entre otras posibles lecturas. Al haber sido adoctrinada en que el discurso cristiano no contradice a los principios químicos de descomposición del cuerpo, explorará el cadáver en versos entendidos como experimentos con implicaciones

---

<sup>53</sup> Posible inferencia del alemán que estudió. En esta lengua, la muerte, *der Tod*, posee el género masculino.

mentales, físicas y espirituales (Eric Wilson, 27-28). Por un lado, en “I heard a Fly buzz – when I died” (*P* 591), la mosca se interpone para perturbar la somnolencia sepulcral de la muerte y parodiar la solemnidad de la intercesión del “Rey” Dios hacia la salvación eterna de una voz poética difunta según la inquietante formulación pretérita. Secciona fríamente sus lazos con parientes, dolientes *in situ*, y se desprende de la materia orgánica hacia un limbo de quietud en trayectoria descendente y sin retorno hacia una muerte ejemplificada por la pérdida del sentido de la vista. Por otro, “I felt a Funeral, in my Brain,” (340) podría no sólo ilustrar su caída en la locura, sino también instantes posteriores al encefalograma plano, sin control locomotor sobre el cuerpo humano aunque todavía con actividad mental. Intercalaría de este modo su propia autopsia como forense con la asistencia a su enterramiento, convertido en una epifanía secular sobre el cese de la consciencia con rumbo vertical hacia una profunda zanja.

Anexionando estos indicios de fe religiosa menguante y la curiosidad existencial hacia la muerte temperados por su idiosincrática óptica clínica de rigor lacónico y afán investigador, Emily Dickinson podría haber instrumentalizado su creación poética en aflicción con el fin de transgredir el paradigmático suicidio social de la escritora decimonónica hacia fantasías de su consumación física y de la erradicación del organismo femenino. Adrienne Rich la denomina como “valiente poetisa de estados psíquicos extremos”, cuyo lenguaje penetraría en terrenos silenciados o velados por el artista, iniciando así la expedición estética consigo misma (1975, 192). Incidiendo en la biografía de la autora, John Cody afirma que su obra es espejo de su vida interior marcada por crisis psicóticas (294), pero defiende la coherencia de muchos poemas suyos sobre la locura al haberlos escritos retrospectivamente tras períodos depresivos marcados por la inmovilidad (295). La siguiente composición lírica corroboraría que sólo la “memoria” escapa del lacerante daño psíquico que actúa como tóxico corrosivo que carcome y devora la materia biológica hacia el “abismo” de la disolución con el “trance” de la muerte:

There is a pain – so utter –  
It swallows substance up –

Then covers the Abyss with Trance –  
So Memory can step  
Around – across – upon it –  
As One within a Swoon –  
Goes safely – where an open eye –  
Would drop Him – Bone by Bone (*P* 515).

Tras citar que la misma Dickinson reconoce con 53 años su desorden nervioso como neurastenia, que le causa ansiedad, depresión y agorafobia, McDermott denomina su cuadro clínico como “trastorno bipolar” (689), ratificado por la oscilación interanual y estacional en su producción lírica (670). Para escapar del miedo ante la desintegración mental, la poetisa pudo contemplar la muerte voluntaria durante estas fases u otras posteriores, caracterizadas por ataques de pánico y la disociación con respecto a la realidad (Cody, 296). De este modo, períodos reales de crisis mental y amenaza autodestructiva podrían preceder otros de euforia literaria con elegías o panegíricos a la vida por no haber perecido, conatos de escapar de una vida de ultratumba, trances comatosos por el dolor y la clarividente introspección psicológica sobre su deterioro pretérito. Además de numerosas especulaciones críticas sobre tentativas suicidas durante la vida de Dickinson, una carta dirigida a su amiga Mrs. Holland en 1856 tras la boda de su “amada” Susan con su hermano Austin, también evoca su negación del instinto de conservación, posiblemente originado por culpa de la represión sexual y amorosa: “I wished as I sat down to-night that we were there –not here [...] I’m half tempted to take my seat in that Paradise of which the good man writes, and begin forever and ever now” (ed. 1959, 267). También en este año, recortará un anuncio de tumbas publicado en un periódico (Cody, 252). Incluso, versos de esta época se configuran como fragmentos de la topografía de su colapso nervioso, provocado por su claudicación en relación a su fantasía de triángulo sexual<sup>54</sup> –Emily, Austin y Susan– después del matrimonio de éstos dos últimos (257). Según estas teorías, la primera estrofa de la siguiente composición examinaría su psicopatología:

---

<sup>54</sup> En *After Great Pain*, John Cody aboga por la atracción física de Emily por Susan Gilbert y por su inconsciente fantasía de identificarse con su hermano Austin, consumando juntos la relación sexual con su futura esposa en una especie de triángulo amoroso, que podría explicar otro existente en: “My life had stood – a Loaded Gun”.



The Soul has Bandaged moments –  
When too appalled to stir –  
She feels some ghastly Fright come up  
And stop to look at her – (*P* 360).

Su alma –femenina gramaticalmente– estaría petrificada y “vendada” para cortar la hemorragia tras sufrir un traumatismo emocional. El “susto” simboliza una vía de escape respecto a instintos eróticos reprimidos (Cody, 354), que posteriormente mutarían en duende o en amante masculino que la acosa y acaricia. Durante esta vivencia inánime de hecatombe cerebral, el poema registra explosivos arrebatos suicidas, metaforizados por una “bomba”:

The soul has moments of escape –  
When bursting all the doors –  
She dances like a Bomb, abroad,  
And swings open the Hours, (*P* 360).

El alma tiene igualmente sus “momentos de evasión”: una emboscada de denotación aniquiladora que estallaría para autoinmolarse. Intuye el alivio de la autolesión corporal con efecto narcótico para el cese definitivo del dolor mental. Dickinson proseguirá su narración al comparar este “baile” suicida, desbocado y delirante, con una abeja masculina que ignora el mundo circundante y que roza el paraíso del clímax sexual dentro de una rosa. Pero destaca la última estrofa de esta pieza poética que completa el proceso evolutivo de la psicosis. El alma, por fin, se recupera de sus espasmos autodestructivos, pero el “horror” existencial persiste:

The Soul's retaken moments –  
When, Felon led along,  
With shackles on the plumed feet,  
And staples, in the song,  
The Horror welcomes her, again,  
These, are not brayed of Tongue – (360).

En esta última fase, supera la crisis y recobra la consciencia, pero halla un panorama aún más devastador: convertida en “delincuente” por la felonía perpetrada, el espíritu no logró desertar y debe ahora someterse a los “grilletes” que la inhiben y aprisionan a la realidad. Que Dickinson canalice su ansia de muerte voluntaria en su obra o que aluda a este acto “infame” desde la impersonalidad que no delataría la verosimilitud de su drama personal sostenido por

Cody, es únicamente una disyuntiva más de la crítica literaria al interpretar su incuestionable y rotunda escenificación del suicidio como componente sobresaliente de su patogénesis lírica. El severo trauma psíquico que causa un dolor inconmensurable no será el cenit del siguiente poema, sino sus letales secuelas que también dramatizarían una tentativa fallida invocada:

After great pain, a formal feeling comes –  
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –  
The stiff Heart questions ‘was it He, that bore,’  
And ‘Yesterday, or Centuries before’?  
The Feet, mechanical, go round –  
A Wooden way  
Of Ground, or Air, or Ought –  
Regardless grown,  
A Quartz contentment, like a stone –  
This is the Hour of Lead –  
Remembered, if outlived,  
As Freezing persons, recollect the Snow –  
First – Chill – then Stupor – then the letting go – (*P* 372).

Su incapacidad para superar la magnitud descomunal de una impronunciada herida psicológica –genérica o particular– sumerge a esta voz poética en un estado catatónico con “nervios” despedazados, emociones aletargadas, parálisis de su voluntad individual, silencio tras el tumulto del dolor, así como acciones físicas robotizadas que ofrecen una ceremoniosa e intencionada bienvenida a la muerte vaticinada por la tumba. Los conocimientos de Dickinson en geología durante sus años de escuela explican que apele al “cuarzo, altamente cotizado, resistente, fijo y duro” (Leiter, 31). El volumen de contención de este mineral cristalizado simboliza el instinto de conservación como “piedra” que se aferra a la vida, pero que puede colisionar contra una “hora” crítica de iniciativa personal: el desenlace suicida que sólo “se recuerda si se sobrevive”. Los dos últimos versos capturarían otra tentativa fallida situada en el pasado que es rememorada: el cuerpo humano “se congela” al recoger deliberadamente “la nieve”. Este procedimiento automático de desahucio comatoso se revive secuencialmente: los preliminares del “frío” polar preceden al fugaz instante de “estupor” –un inaudible grito de auxilio helado–, anterior a la pérdida definitiva de la consciencia con el “dejar irse” que sugiere la sangre derramada que fluye libremente y escapa del coágulo que la retiene a la vida.

Bajo la reconstrucción de un teórico pensamiento suicida de Dickinson que podría encadenar desamor, reclusión, psicosis o depresión con su fijación por la muerte, los versos siguientes ilustrarían la tesis de los doctores Neimeyer y Winter que desmienten que la autodestrucción sea una acción impulsiva y juzgan que es, en cambio, un acto determinista y planeado de autoafirmación que retiene un significado especial para quien lo comete (157):

The right to perish might be thought  
An undisputed right  
Attempt it, and the Universe  
Upon the opposite  
Will concentrate it's officers –  
You cannot even die  
But nature and mankind must pause  
To pay you scrutiny – (P 1726).

Estos versos son la meditación intelectual de la autora sobre la muerte voluntaria como “derecho inalienable” y previsto del ser humano, que al ser “intentado”, es amordazado por la interdicción del “universo”, cuyos “oficiales” son agentes sociales y eclesiásticos que luchan para revocarlo, pero sin lograr impedir que el individuo investigue sobre esta reivindicación.

Si engarzamos esta cuestión analizada a la temática de sexualidad, Bennett afirma que Dickinson sólo contemplaría la consumación del amor a través de la muerte (1986, 91). Como hemos estudiado previamente, su voz poética ha sido una virginal doncella, una “lesbiana” embaucadora, una onanista e incluso un cazador lascivo. Ahora será “novia *in perpetua*” entre la infancia y el papel social de esposa que desprecia, pero que abrazaría los dos misteriosos extremos de la vida del individuo: nacimiento y defunción (78). Sin cortejo nupcial tras la huida de su galán o tras la infidelidad de su amada<sup>55</sup>, se autocorona como “emperatriz del calvario” en “Title divine, is mine” (P 194), victoriosa al escapar del matrimonio, pero deambulando en un vía crucis de celibato marcado por el sincretismo entre vitalidad y muerte, poder e indefensión, monarquía y martirio, que recuerda a la vida enterrada de Lucy Snowe en *Villette* de Charlotte Brontë. El inmaculado vestido de novia de la voz poética de Dickinson es

---

<sup>55</sup> Si justificamos los indicios biográficos ya evocados: los desengaños amorosos de la poetisa con ambos sexos.

del mismo color que el sudario de la novicia, el espectro femenino gótico y la pálida heroína suicida. Sin prometer votos religiosos y jurídicos del contrato nupcial en: “Wife without the Sign–” (194), es ahora la amante de la muerte –no de un Dios como el de Rossetti –, al haber prescindido del sexo conyugal: “Betrothed, without the Swoon” (194). Otras composiciones como: “I like a look of Agony, / Because I know it’s true –” (339) revalidan su certeza de que la muerte es más franca, veraz y diligente que el ser humano, quien puede ser traicionero.

“If I may have, it when it’s dead,” (431) se regocija con un encuentro sexual *post-mortem* que contradice a: “Because I could not stop for Death –” (479), en el que veíamos que la muerte es metáfora de una agresión sexual indeseable. En el *impasse* de su elegido estado intermedio como la eterna novia, dilucidamos que la ideación suicida supondría una huida ambicionada que obedece a su implícita abdicación respecto a la satisfacción de sus instintos homosexuales y heterosexuales que, inconscientemente en su obra, retienen su brutalidad y animalidad inmanentes, siendo su propio organismo el nuevo blanco de su agresividad. Estos versos reflejan el placer masoquista de la muerte voluntaria de una voz que ensaya consigo misma otro gozo sádico –el asesinato–, repleto de cólera contenida al no poderlo cometer:

Rehearsal to Ourselves  
Of a Withdrawn Delight –  
Affords a Bliss like Murder –  
Omnipotent – Acute –  
We will not drop the Dirk –  
Because We love the Wound  
The Dirk Commemorate – Itself  
Remind Us that We died (664).

La erotización de la lesión infligida acarrea no dejar de empuñar el arma del crimen – la “daga”–, y ratifica la creencia de las “vírgenes suicidas” que admiten vivir muertas por culpa del determinismo social del patriarcado y que “conmemoran” el irreversible desenlace futuro de la muerte mediante su acto escapista: su confinación física y su suicidio simulado en la literatura. La “herida”, tropo de genitales femeninos atravesados por un arma punzante, corrobora una vez más la simbiosis entre sexualidad y muerte. En la última estrofa de “Tis so

appalling – it exhilarates – (341), Dickinson llega a utilizar el terror gótico para explorar nuevas avenidas de conciencia (Wardrop, 151), gracias al suspense del encabalgamiento:

Others – Can wrestle –  
Your's, is done –  
And so of Wo, bleak dreaded –  
come,  
It sets the Fright at liberty –  
And Terror's free –  
Gay, Ghastly, Holiday! (*P* 341).

La sapiencia de esta voz se dirige a una víctima que no es ella misma, sino el lector. Suicidarse conlleva claudicar, a diferencia de “otros” que sí pueden luchar. Esta indefensión que desemboca en evacuación furtiva, fusiona la fealdad del autoexterminio de la experiencia cognitiva con la belleza de la libertad alcanzada en un “día festivo”, a la vez fantasmagórico y alegre. Esta alquimia poética de Dickinson logra amalgamar opuestos: atractivo y abyección, delectación y horror. En relación al ahogamiento –la muerte femenina del siglo XIX por excelencia– despuntan, por un lado, “Drowning is not so pitiful” (1542), que descartaría la voluntad autodestructiva, según la lectura de Zapadowska: el individuo agónico del poema intenta salvarse en vano de las aguas a merced de un Dios homicida que le hunde en la muerte (28). Por otro, estos versos sí serían una fantasía suicida en un río debido a un amor frustrado:

Me prove it now – Whoever doubt  
Me stop to prove it – now –  
Make haste – the Scruple! Death be scant  
For Opportunity –  
The River reaches to my feet –  
As yet – My Heart be dry –  
Oh Lover – Life could not convince –  
Might Death – enable Thee –  
The River reaches to My Breast –  
Still – still – My Hands above  
Proclaim with their remaining might –  
Dost recognize the Love?  
The River reaches to my Mouth –  
Remember – when the Sea  
Swept by my searching eyes – the last –  
Themselves were quick – with Thee! (*P* 631).

Para describir la debacle emocional de un “corazón seco” provocada por un “amante” sin género, recurrirá a las convenciones del agua que no sólo es el elemento primordial de la

sexualidad, sino también de la muerte premeditada. Su intencionalidad suicida se refleja en la emergencia e imprudencia de su hechizante invocación al río, olvidando “escrúpulos” porque las ocasiones de perecer son escasas. Con un vertiginoso ritmo ascendente que recuerda a las inundaciones en *The Mill on the Floss* de George Eliot, esta composición muestra imágenes gráficas de ahogamiento en la que la voz poética se hunde gradualmente con la subida de las aguas, bajo la confabulación de su cuerpo paralizado: primero sus “pies”, luego su “pecho” y finalmente su “boca”, a diferencia de la resistencia de sus “manos” que proclaman la pasión de su desdichada infatuación o que gritan socorro. Serán sus “ojos inquisitivos” los que no logren borrar a la persona amada y el último sentido, una vez más, en despedirse de la vida.

Las tribulaciones personales de la voz poética de Dickinson ceden el protagonismo en este último poema al distanciamiento mediante una tercera persona de género gramatical masculino, que superará simulacros de suicidio para activar un efectivo plan autodestructivo:

He scanned it – staggered –  
Dropped the Loop  
To Past or Period –  
Caught helpless at a sense as if  
His Mind were going blind –  
Groped up, to see if God were there –  
Groped backward at Himself  
Caressed a Trigger absently  
And wandered out of Life – (994).

Esta apremiante necesidad de “salir de la vida” ciega la mente de un individuo sin recursos e incapaz de superar las insalvables deficiencias de su existencia. No obtiene el asilo de un Cristo desaparecido ni aliento en su propio intelecto, por lo que “acaricia el gatillo” de un revólver que, de nuevo, simboliza su propio ser. Estos versos recogen el procedimiento del suicidio: “tras la disolución entre uno mismo, su mente y el mundo, desatamos los lazos que nos unen al tiempo y el pasado, andamos tambaleándonos sobre los residuos de nociones del Yo, la realidad y Dios, antes de alcanzar la solución autoaniquiladora” (Rich, 1975, 193-94).

Independientemente de apreciaciones críticas que discrepen sobre la incursión de esta problemática en la obra de Emily Dickinson, su genialidad artística se arraigará en la

articulación lírica de episodios suicidas que concilian la coherencia lingüística comúnmente exigida a la literatura de su época para evocar un tema con la deficitaria fluidez de una voz poética vacilante, elíptica, confusa y deteriorada que verbalizaría estados psicóticos, desamor o traumas emocionales. Susceptibles de ser fruto de sus experiencias personales o únicamente de su propia imaginación, sus versos sobre la muerte voluntaria no son sólo “biopsias” que diagnostican un tumor cerebral indescriptible e inconfesable que perfora soma y psique, sino también es el vehículo hacia pesquisas epistemológicas sobre el individuo, su mente, la vida humana y el tránsito al más allá, lejos del paroxismo sentimental del sufrimiento corporal y psicológico de la tradición cultural que desemboca en escapista ansia de autodestrucción.

Emily Dickinson sentará cátedra hacia el siglo XX con su estética poética, aunque sea única, iconoclasta e inimitable, sin antecedentes ni corolarios. Su obra supone erupciones de un lenguaje equívoco y concluyente simultáneamente, que manifiesta fisuras irreconciliables en la unidad de pensamiento del siglo XIX, siendo visionaria al abrazar una heterodoxia en el arte e invalidar hegemónicas interpretaciones críticas. La autora retirará velos románticos y misóginos en torno a la sexualidad y el suicidio, legitimando su expresión lírica en versión femenina con componentes de anhelo, aspereza, violencia, autoafirmación, subconsciente e instinto. Aventajando a otras escritoras diseccionadas en esta sección, su poesía exhibe de forma translúcida la correspondencia entre la etiología de su achacado trastorno psíquico prolongado en el tiempo y su conocido estigma social de “virgen suicida”, como inagotables fuentes de inspiración de su “patogénesis” literaria. Indecorosa, ardiente y orgásmica en su invocación poética de un deseo sexual multiforme más allá del cuerpo femenino –tal vez frustrado en su vida sentimental–, transmuta estas carencias físicas a una erótica del suicidio, afín a su renuncia a roles sociales, al exterminio de su biología genética y la inmortalidad de su arte –no de su alma–, que resuelve el paradigmático conflicto entre la parálisis profesional de la autora decimonónica y la apropiación masculina del intelecto por imperativo ideológico.

**SECCIÓN III: MITOGÉNESIS – LA  
MUJER FINISECULAR BAJO EL  
SÍNDROME DE EMMA BOVARY, ANA  
KARENINA Y HEROÍNAS IBSENIANAS**





LOUISE: But when you (Alland) aren't with me, it feels as if the world is drained of happiness [...] I think I'll go mad, or die.

LOUISE: Do you remember the old story about a young girl who becomes the bride of the King of the Mountain Trolls? There's something about a spell – the splendour of the troll world casts a spell on her and, once she's seen it, she's always longing to get back to it. That's how I feel. I have been bewitched by a world which isn't mine [...] I am in love with a shadow. I can't have him (Alland), so what we have is just a fantasy, it's not real.

LOUISE: I've just been to his studio. I've seen his new painting (Alland's) [...] A powerless, naked body, lifeless but exquisite – and the face! She has an expression of tranquillity, of release... She is serenely oblivious to mortal suffering. It's the work of a genius, it's prophetic [...] It was like being confronted with something more than human. Something sublime. The dead woman has my features... but she is nobler, immortal, preserved for eternity.

LOUISE: ... All I need is a good, long sleep. If I don't call for you (friend Viggo), you'll know I am peaceful. I think that's best [...] If anyone calls – I mean, if Alland calls [...] Don't disturb me. I'm too tired.

ALLAND *enters, carrying LOUISE's dead body, wet with water river.*

VICTORIA BENEDICTSSON

El danés Georg Brandes, el crítico literario más prestigioso en Escandinavia desde 1870 e impulsor de las relaciones sexuales de la mujer antes del matrimonio, encandiló a su compatriota, la prometedora escritora Adda Ravnkilde, y tuvo un romance con la consagrada autora sueca Victoria Benedictsson. Con tan sólo 21 años, obsesionada e ignorada por este académico, la primera se mutiló la vagina y se degolló a sí misma en 1883, mientras que la segunda se propinó cuatro cortes mortales en la arteria carótida del cuello en 1888. Su obra de teatro *Den Bergtagna (The Enchatment)*, compuesta ese mismo año, escenifica el hechizante amor y el subsiguiente suicidio en las aguas del río Sena de la joven Louise Strandberg, abandonada por su amante, el artista Gustave Alland. Exceptuando la muerte voluntaria de la poetisa Elizabeth Siddall –maquillada públicamente como accidental– o la de otras olvidadas y desconocidas para el canon literario occidental, Ravnkilde y Benedictsson serán pioneras en adueñarse del arquetipo de mujer desesperada que se autodestruye por voluntad propia. Estos fragmentos autobiográficos –menos sangrientos y más romantizados– en la obra de la autora sueca vaticinan la materialización de la sexualización y el suicidio femenino en los albores del *fin de siècle*, que influirá en dramaturgos nórdicos como August Strindberg o Henrik Ibsen.

El paradigma estético de María Magdalena o “mujer caída en desgracia” que pone fin a su vida no sólo está en manos de la tradición literaria masculina del mundo occidental durante el siglo XIX, sino que, ante todo, será el sello que marque e identifique a la novela decimonónica gracias a dos indiscutibles obras cumbre: *Madame Bovary* (1857) del francés Gustave Flaubert y *Anna Karénina* (1877) del ruso León Tolstói. Al que igual que la mujer es la erotizada musa suicida de los varones prerrafaelitas o la virtuosa heroína de los libros de Jane Austen, Charlotte Brontë y George Eliot, el adulterio de la esposa con la crítica edad de alrededor de 30 años será un insistente motivo o la fijación artística en la narrativa europea. Perpetuando mitos y leyendas de traiciones conyugales –Helena de Troya, Iseo, Ginebra, esposa del Rey Arturo, o la shakesperiana Desdemona de *Othello*–, destacan en este época otras infieles en: *Thérèse Raquin* (1867) del francés Émile Zola, *La Regenta* (1884-85) del español Leopoldo Alas Clarín, *O Primo Basílio* (1878) del portugués José Eça de Queirós; o inclusive, el lienzo *Proserpine*, ya estudiado, que representaría a Jane Burden, musa de su amante Dante Gabriel Rossetti y esposa de William Morris. También pueblan las letras de este siglo otras transgresoras sexuales en: *Nana* (1880) del mismo Zola, *Fortunata y Jacinta* (1886) de Benito Pérez Galdós, o prostitutas londinenses en varias obras de Charles Dickens.

Focalizándonos en las protagonistas de las novelas de Flaubert y Tolstói, su sexualidad anómala, monótona o deficitaria será el claro desencadenante de su suicidio, reflejándose, una vez más, la obsesión cultural que entrelaza ambas temáticas en este período histórico. Ambas presentarán la sintomatología de la inactividad femenina, aburrimiento en el matrimonio y la insatisfacción de su libido. Rodolphe y Leon, los amantes de Emma Bovary, fantasiosa lectora de novelas sentimentales, abortarán sus planes de fuga con ella. Su inconsciencia, temeridad y prodigalidad con la grave consecuencia de su endeudamiento financiero, la conducirán a la ingesta de arsénico. En ese momento, pensará que su acción es simple e indolora: “c’est bien peu de chose, la mort! ... je vais m’endormir, et tout sera fini!” (Flaubert, 368), pero el

veneno destruirá lentamente su cuerpo en una muerte agónica. Narcisista, caprichosa, egoísta, indolente y negligente con su hija, el novelista francés podría haber sido la mano ejecutoria al servicio de una puritana e inquisidora sociedad del siglo XIX, que clama el castigo de la adúltera con la “ignominia” del suicidio. En cambio, un Tolstói más paternalista sería condescendiente y benévolo con la tragedia de Anna Karénina, expiará los remordimientos del hombre de su época por sus escarceos extramatrimoniales, o tal vez incluso por los suyos propios, al precipitar a su heroína a la muerte deliberada. Esta joven esposa rechazó la doble moral de un marido hipócrita, únicamente preocupado por las apariencias, huyendo del hogar conyugal y viviendo un tormentoso *affaire* con el seductor conde Vronsky. Destrozada al serle prohibido visitar a su hijo, adicta a las drogas y consumida por los celos, se suicidará arrojándose a las vías del ferrocarril, cuando cree que su amante ya la ha abandonado:

No apartaba la vista del segundo vagón, que por momentos, se acercaba. Y en el preciso instante en que ante ella pasaban las ruedas delanteras (del tren), Ana lanzó lejos de sí su saquito de viaje y, encogiendo la cabeza entre los hombros, se tiró bajo el vagón. Cayó de rodillas y, con un movimiento ligero, abrió los brazos como si tratara de levantarse. En aquel instante se horrorizó de lo que hacía. ‘¿Dónde estoy? ¿Qué hago? ¿Por qué?’, se dijo. Quiso retroceder, apartarse, pero algo duro, férreo, inflexible, chocó contra su cabeza, y se sintió arrastrada de espaldas. ‘¡Señor, perdóname!’, exclamó, consciente de lo inevitable y sin fuerzas ya (Tolstói, 948-49).

Aunque se arrepienta de este acto de venganza contra su amante, será demasiado tarde. Sin embargo, la finalidad narrativa de ambas novelas será ambigua: o bien la condena sin atenuantes a la casada carente de moral o bien la denuncia a los agravantes del patriarcado, según interpretaciones críticas que, en mayor o menor medida, aboguen por la misoginia de estos autores. En todo caso, los personajes de Emma y Anna no son beneficiarios de una profunda exploración psicológica de su dolor existencial, traumas o estados depresivos que motivarían su sexualidad clandestina y su escapismo suicida. De hecho, Flaubert y Tolstói enfatizarán la dimensión social de ambas temáticas y diagnosticarán males comunitarios, no individuales, de mujeres definidas por los roles institucionales de esposa y madre. Sin olvidar

su enfoque crítico contra su época y cercano a la nueva atmósfera finisecular, el dramaturgo noruego Henrik Ibsen, en cambio, indagará en la subjetividad femenina con obras de teatro como *Et Dukkensjem (Casa de Muñecas)* de 1879 y *Hedda Gabler* (1891). Sus heroínas proto-feministas, que serán objeto del chantaje y la manipulación masculina, no coinciden con los arquetipos de la adúltera ni de la doncella desvirgada, pero sí serán estigmatizadas por su mundo escénico y serán causantes de escándalos para los espectadores finiseculares. Por un lado, Nora Helmer planeará matarse a sí misma al sentirse acorralada por un extorsionador, pero finalmente escapará del hogar familiar para defender su autonomía y su libertad como individuo al ser consciente de que su matrimonio nunca fue idílico y de que su esposo Torvald siempre la infantilizó, humilló e infravaloró como “ángel del hogar”. Por otro, Hedda Gabler, *femme fatale* controladora y mercenaria, incitará al suicidio a Lovborg –rival académico de su marido cariñoso y atento al que no ama–, será descubierta por el juez Brack que la coacciona sexualmente y decidirá, súbita e impulsivamente, dispararse con una de sus pistolas. Antes de quitarse la vida, la muerte voluntaria simboliza para la heroína: “una liberación el saber que es posible aún en el mundo el realizar un acto de valor por pura voluntad. Algo con el destello de la belleza espontánea” (Ibsen, 347), no un castigo, teniendo ella misma ese coraje requerido.

El auge artístico y vanguardismo intelectual del *fin de siècle* en toda Europa durante las dos últimas décadas del siglo XIX e, incluso, en los primeros años del XX, coincide con el ocaso de la era victoriana y el descomunal desarrollo económico de los Estados Unidos. Este bohemio y fértil período literario se caracteriza, en cambio, por el pesimismo, la decadencia, la crisis y la demolición progresiva, aunque nunca completa, de la arquitectura patriarcal que sustenta al viejo orden decimonónico. La moralidad puritana y la doctrina cristiana en declive, teorías evolutivas, el escepticismo darwiniano y el relativismo en el pensamiento científico y filosófico; la economía de consumo y cambios en la jerarquía social; o el cuestionamiento de las instituciones del matrimonio y la familia, todos ellos son factores que también anticipan la

modernidad con respecto a la sexualidad y el suicidio. La determinación autodestructiva se presenta paulatinamente como una alternativa para lidiar contra o a favor de la coyuntura del cambio, motivada por el miedo al nuevo orden o la queja por inmovilismo. El reverendo H. H. Henson lamenta en 1897 que la opinión pública y las leyes de su tiempo observen con lástima el suicidio –que él denomina como “compasión extravagante”–, más que con aborrecimiento, al estar causado por la mala fortuna y dejando de estar tipificado como delito (67). Ni siquiera serán inmunes activistas políticos como Eleanor, hija del militante comunista alemán Karl Marx, quien acabará con su vida en 1898 ingiriendo ácido prúsico tras un desengaño amoroso.

Desde el empeño filosófico de Mary Wollstonecraft a finales del siglo XVIII en favor la emancipación de la mujer, no será hasta ya avanzada la época victoriana cuando sobresalga la primera generación de movimientos feministas anglonorteamericanos que lucharán en ambos lados del océano por la paridad de derechos entre ambos sexos, así como el ensayo *The Subjection of Women* (1869) del pensador británico John Stuart Mill. En el panorama cultural, literario y político finisecular destacará la “*New Woman*”, término acuñado en los 1890 para designar a un nuevo ideal femenino frente a la excelencia del inofensivo “ángel del hogar” o la vigilada “mujer caída” de impronta victoriana. Isabel Durán explica que este vocablo no incluye a la feminista ardiente, ni a la intelectual inquisitiva o a la profesional brillante, sino a jóvenes de clase media que reaccionan contra el proteccionismo del padre y del marido con el fin de poder decidir por sí mismas (2001). Pervivían en esta época dos visiones antagónicas en torno a este nuevo paradigma de feminidad que irrumpe en el mundo occidental, siendo tanto deseado como odiado o temido. Dentro de este debate sociocultural, la *New Woman* será defendida e instrumentalizada por escritoras comprometidas con el sufragio y la igualdad de género, mientras que sectores conservadores y reaccionarios se burlarán de este prototipo.

Estas autoras anglonorteamericanas abogarán por posturas revolucionarias relativas al cuerpo femenino, alegando que la apatía sexual no es un atributo innato a la mujer, sino el

producto resultante de la prescripción social de normas represoras y mojigatas (Showalter, 1991, 68). Sin embargo, optarán a menudo por proclamar la abstinencia en sus obras, debido a la ignorancia masculina en torno al orgasmo femenino, el peligro de embarazos no deseados, el forzado papel de madre, la transmisión de enfermedades venéreas y la imposibilidad de expresar libremente sus deseos sexuales (1977, 156). Incluso, algunas recurrirán a utopías con Amazonas para, ingenuamente, invocar la ruptura del ciclo biológico de la menstruación y que esconderían un deseo interiorizado de transformarse en hombres (157). Lamentablemente, tendrán escasos antecedentes de mujeres decimonónicas poderosas, como Victoria –Reina de Reino Unido y de un vasto imperio colonial–; con éxito laboral, como Florence Nightingale que profesionalizó la enfermería, o autoras como Charlotte Brontë y George Eliot, cuyo estilo narrativo, cosmogonía y temáticas, en cambio, quedaban ya desfasadas en esta era convulsa e inestable. En relación con las obras de la nueva generación de escritoras, su batalla ideológica y política será incompatible con el genio artístico según el *Establishment* literario (158). Destacarán las novelas de Olive Schneider, Sarah Grand, Mary Coleridge o Ethel Voynich, casi olvidadas hoy en día. Numerosas crisis nerviosas mermaron su productividad e, incluso, Charlotte Mew o Amy Levy llegaron a suicidarse (157-58). En cambio, la escritura femenina de finales del siglo XIX vivirá una época prolífica en Estados Unidos. Aunque expondrán abiertamente reivindicaciones y problemáticas femeninas, su calidad literaria no quedará soslayada. Sobresaldrán Edith Wharton y Kate Chopin –sus novelas y relatos serán objeto de estudio en esta sección–, Willa Cather, Ellen Glasgow o Charlotte Perkins Gilman. En “The Yellow Wallpaper” ésta última prolongará la rabia del género gótico de las Brontë al protestar tras un severo trauma post-parto contra la coacción a la mujer al matrimonio y la maternidad.

En oposición a la *New Woman* y a feministas que se pronunciarán en numerosos foros, la independencia sexual de mujeres, como Ravnkilde y Benedictsson, será considerada como peligrosa y patógena por los círculos sociales más retrógrados y tradicionalistas en el mundo

occidental. Paradójicamente en Inglaterra, no sólo serán hombres y literatos quienes se opongan con mayor virulencia a las peticiones políticas del movimiento por el sufragio femenino, fundado en Manchester en 1865. Un grupo de esposas de prominentes hombres llegará a apelar formalmente en contra del radicalismo de este grupo organizado en 1889, entre las que encontramos a: Mrs. Leslie Stephen<sup>1</sup>, Mrs. Matthew Arnold, Mrs. Humphry Ward, o incluso a escritoras como Beatrix Potter y Christina Rossetti (Showalter, 1977, 177).

En el panorama literario finisecular, se gestará una aguda ansiedad relativa al cuerpo femenino, asociado a enfermedad, infección, parasitismo y vampirismo al deformarse el ideal normativo de mujer (Heilmann & Sanders, 296), siendo pronosticado en las heroínas Mina Murray y Lucy Westenra de la novela gótica *Dracula* (1897) del irlandés Bram Stoker, proclives a sucumbir al mal y a lo abyecto. Por un lado, el influyente poeta francés Charles Baudelaire perpetúa los prejuicios androcentristas en contra de la mujer: “infesta en horror” y “obscena”, cuyos genitales considera “sucios” y “una peligrosa herida” (citado en Ussher, 19). Por otro, el esteticismo de *dandies* como Oscar Wilde, quienes abrazan el culto del “arte por el arte” y exploran su lado femenino hacia opciones homoeróticas encubiertas, no obstaculiza a que hagan gala de una mentalidad misógina o, al menos, jocosa, insolidaria e indiferente en relación a la discriminación a la mujer y a la contracultura del embrionario ideario feminista. Sin ahondar en las “entrañas” subcutáneas de su problemática, se conformarán con una visión epidérmica, mítica y frívola de la misma que priorizará su sexualidad desbocada y amenaza satánica con fines artísticos. Aunque hallemos jóvenes teatralizadas, vulnerables y suicidas como Sibyl Vane, víctima en manos del protagonista masculino en *The Picture of Dorian Gray* (1891), Wilde también recurrirá en su obra teatral *Salomé* (1894) a un pérfido personaje bíblico femenino<sup>2</sup>, artífice del asesinato de San Juan Bautista, que es metáfora de los miedos patriarcales a la propagación del arquetipo de la *femme fatale*, altamente carnal, poderosa,

---

<sup>1</sup> Esposa del crítico literario Leslie Stephen, es curiosamente la madre de la autora feminista Virginia Woolf.

<sup>2</sup> Artistas como Audrey Beardsley o el austríaco Gustav Klimt también acuden a Salomé como motivo pictórico.



devoradora y vengativa. Luis Martínez Victorio argumenta que, para luchar contra las reivindicaciones de la *New Woman* en círculos políticos y literarios, se “remitificará” a la mujer victoriana, subrayando su malignidad legendaria desde la tentación y caída de Eva, con el fin de evitar que el “ángel del hogar” escape de su “torre de marfil” y deje de ser el objeto de placer masculino, ya que, más allá de su emancipación sexual, su protagonismo cultural feminizaría y hedonizaría a la sociedad finisecular, castrando además al hombre que perdería así su dominio hegemónico (600). La literatura masculina del momento reproducirá estos discursos que claman un ejemplarizante castigo homicida contra la mujer y que amalgaman su autonomía sexual con degeneración, devastación y caos apocalíptico, aunque convivirá con el género naturalista que aportará acercamientos compasivos respecto al sufrimiento femenino. Pese a ser críticos con dogmas patriarcales, siguen siendo predeterministas y reduccionistas al vincular a heroínas mártires con la negatividad de la prostitución, el crimen y el adulterio en: *Maggie: a Girl of the Streets* (1893) de Stephen Crane, o *Tess of the D’Urbervilles* (1891) y *Jude The Obscure* (1895) de Thomas Hardy. En contraposición, Ibsen hará irrumpir en escena a un *alter ego* cainita: la malévola y despiadada Hedda. Su suicidio no será el de una víctima, sino un acto afirmativo contra el abuso masculino y la autocomplacencia decimonónica.

Bajo el marco del conflictivo y exuberante panorama artístico e ideológico del fin de siglo, prepararemos ahora el viaje de la mujer hacia la modernidad de la mano del elitismo neoyorquino de Edith Wharton y el colorismo sureño de Kate Chopin. Acudiremos al término biológico “mitogénesis”<sup>3</sup> para referirnos, por un lado, al “síndrome” narrativo padecido por estas dos autoras estadounidenses, contagiadas por visiones míticas femeninas con impronta masculina en torno a las temáticas de sexualidad y suicidio; y por otro, a su “escisión celular” desde una matriz de patrimonio genético patriarcal hacia una escritura autónoma y alternativa, pero aún subyugada por la estela de Emma Bovary, Anna Karénina y las heroínas ibsenianas.

---

<sup>3</sup> En biología es el proceso de inducción a la mitosis: división de una célula madre en dos nuevas células, hijas, separadas entre sí, repartiéndose equitativamente el material hereditario y el número de cromosomas.

## 7. Falso positivo y verdadero positivo: azar y certeza en Edith Wharton

Melanctha Herbert was always losing what she had in all the things she saw. Melanctha was always being left when she was not leaving others. Melanctha Herbert always loved too hard and much too often. She was always full with mystery and subtle movements and denials and vague distrusts and complicated disillusionings. Then Melanctha would be sudden and impulsive and unbounded in some faith, and then she would suffer and be strong in her repression. Melanctha Herbert was always seeking rest and quiet and always she could only find new ways to be in trouble.

GERTRUDE STEIN

‘I don’t want a husband. Men are all right for friends, but as soon as you marry them they turn into cranky old fathers, even the wild ones. They begin to tell you what’s sensible and what’s foolish, and want you to stick at home all the time. I prefer to be foolish when I feel like it, and be accountable to nobody [...] I like to be lonesome’.

WILLA CATHER

En 1898 Charlotte Perkins Gilman afirma que la especie humana es la única en la que toda hembra depende de un macho que le suministra alimento, entrelazándose así sexualidad y economía en su relación de pareja (5). Esta transacción que garantiza su supervivencia será legalizada, santificada y romantizada gracias a la unión conyugal que maquilla su componente prosaico de cálculo femenino y de coerción masculina. Esta pensadora feminista defenderá también que la mujer recurra al “matrimonio mercenario” para acceder al dinero, ya que es la consecuencia natural de su sujeción al hombre (93). Pero no todas las heroínas de autoras estadounidenses que se aventuran al siglo XX sostendrán esta misma convicción personal. La exótica joven afroamericana de “Melanctha” –historia corta en *Three Lives* (1909) de Gertrude Stein–, y Lena Lingard –la exuberante inmigrante de origen escandinavo que trabaja en el Oeste americano en *My Ántonia* (1918) de Willa Cather– conforman un naciente arquetipo de chicas “fáciles”, liberales y despreocupadas que no reniegan de su atractivo erótico que excita a sus pretendientes, pero tampoco comercian con éste para conseguir un marido. Entre ambas posturas ideológicas y dentro de una amplia cohorte femenina, se situará Lily Bart, la anfibológica y equívoca protagonista de *The House of Mirth* (1905) de Edith Wharton (1862-1937), que exploraremos como “caso clínico” excepcional debido al “falso

positivo”<sup>4</sup> del erróneo diagnóstico “social” de su infracción sexual, que nunca existió, y a su secuela letal de “verdadero positivo”<sup>4</sup> con la correcta detección de su suicidio premeditado.

Oscilando entre las inquietudes de la *New Woman* y una atmósfera neoyorquina exclusiva, conservadora y protestante propia de su ascendencia de clase alta, esta escritora no abogará por un explícito ideario feminista, pero transmitirá experiencias revolucionariamente femeninas en el tratamiento de la sexualidad y el suicidio. Como su coetánea Kate Chopin, Wharton cultiva “la novela de la mujer de 30 años” para efectuar una observación psicológica sobre la formación de la identidad femenina (Showalter, 1991, 85-86). Anclada ella misma en una frustrante convivencia con su marido, indagaremos en el flujo bidireccional de esta edad crucial: la salida y la entrada del/al matrimonio a través del tema del divorcio para Lydia Tillotson en la historia “Souls Belated”, dentro de *The Greater Inclination* (1899), y del sabotaje de los especulativos proyectos nupciales para Lily Bart. Bajo el síndrome narrativo de Anna Karénina, la autora encuadrará a la primera dentro del paradigma del “verdadero positivo” de “la mujer caída” que huye a Europa junto a su amante, el artista Ralph Gannett, para librarse de una unión de conveniencia con un aburrido esposo convencional y desnudarse de las constricciones sociales de Nueva York. Si los novelistas decimonónicos se interesaban por los preliminares y la consumación de la transgresión sexual femenina, Wharton prefiere deducir el escenario posterior y su impacto en la psique de la mujer. En las últimas décadas del siglo XIX, nuevas leyes en Estados Unidos no sólo enfatizan el carácter contractual del matrimonio, sino que otorgan más derechos a la esposa dentro de esta unión y se contemplan más supuestos que permitan el divorcio (L. Johnson, 950). Aunque nunca barajará el suicidio, Lydia no alcanzará la plenitud amorosa en su relación adúltera moviéndose por selectos círculos angloamericanos que habitan en Italia, igualmente estranguladores por su espionaje

---

<sup>4</sup> Términos empleados en medicina para establecer, durante una prueba clínica, el resultado de la presencia de una patología en un paciente (en el caso del verdadero positivo) o de la ausencia de una enfermedad cuando dicho examen, en cambio, ha diagnosticado la existencia de la misma, llevando por tanto al error (falso positivo).

puritano. Internándonos en su conciencia comprenderemos que la obstrucción a su felicidad es la incomunicación con Gannett, motivada por su ociosidad y por el futuro incierto de su *affaire*: “He feared to speak as much as she did. It was one of the misfortunes of their situation that they were never busy enough to necessitate, or even to justify, the postponement of unpleasant discussions” (“Souls Belated”<sup>5</sup>, 64). Pero él, por fin, planteará las cuestiones que aterrorizan a la heroína: afincarse en un lugar concreto y casarse. Para ella, el matrimonio es siempre desigual entre los dos sexos y nunca es para toda la vida, por lo que declina volver a cometer el mismo fallo y firmar rígidas cláusulas contractuales, aunque esté enamorada:

Neither of us believe in the abstract ‘sacredness’ of marriage; we both know that no ceremony is needed to consecrate our love for each other; what object can we have in marrying, except the secret fear of each that the other may escape, or the secret longing to work out way back gradually – oh, very gradually – into the esteem of the people whose conventional morality we have always ridiculed and hated? (*SB*, 67).

Sus posiciones antitéticas respecto al matrimonio, el peso de camuflar públicamente la infidelidad de Lydia pretendiendo estar casados y el distanciamiento entre ellos –fruto de su interacción social durante su residencia en un hotel italiano–, colocarán su idilio al borde de la ruptura, agudizada por el “espejo” de los Linton, una pareja que son marginados al exhibir su relación clandestina y en la que, como Anna Karénina, ella sí teme el abandono de su amante. Pero la culpabilidad de la heroína de “Souls Belated” no procede del arrepentimiento por huir de su acaudalado esposo sino del disfrute del “falso positivo” de su “matrimonio” con Gannett ante su nuevo entorno, dictaminando su carácter aniquilador para la intimidad amorosa:

I begin to see what marriage is for. It’s to keep people away from each other [...] two people who love each other can be saved from madness only by the things that come between them –children, duties, visits, bores, relations– the things that protect people from each other. We’ve been too close together– that has been our sin. We’ve seen the nakedness of each other’s souls (81).

La escritora defenderá que no siempre se cumple esta constante de la androgénesis entre dos amantes: es siempre el hombre quien termina desertando. Al no poder inculcar su

---

<sup>5</sup> A partir de ahora las referencias a la historia corta “Souls Belated” se realizarán con la abreviatura *SB*.

*leitmotiv* a Gannett: “we are together today because we choose to be –don’t let us look any farther than that!” (68), Lydia intentará marcharse, pero claudicará, finalmente, al regresar junto a su amado e, implícitamente, aceptará sus planes de viajar a París para casarse.

El matrimonio de los Wharton se fundó en el celibato y Edith alcanzará el despertar sexual sólo pasados los cuarenta años con su amante Morton Futturton debido a la mojigatería victoriana (Erich, 16), que pudo provocarle la neurastenia (20) e, incluso, su internamiento en un psiquiátrico en 1898 (28). Cumplirá ella misma el destino de Lydia décadas más tarde, divorciándose de su esposo en 1913 y refugiándose en sus viajes por Francia e Inglaterra, ya como aclamada escritora profesional. Pero tampoco resolverá, personal ni narrativamente, el dilema entre la longevidad de un amor equitativo sin ataduras y la perentoriedad de la pasión en el seno del contrato matrimonial impuesto a la mujer. Antes de ello y tras sus primeras incursiones literarias finiseculares con relatos cortos en *The Greater Inclination*, seguirá el consejo de su amigo Henry James<sup>6</sup> contra el escapismo trasatlántico: “hazlo en Nueva York” (236), a través de una obra que se será un *best-seller* internacional: *The House of Mirth*. Aún inmersa en la inhibición del tradicionalismo estadounidense, aunque tentada por la emergente modernidad del siglo XX, Edith Wharton aportará un pionero enfoque estético desde el nuevo mundo para desgranar la ferocidad, hipocresía, miseria humana y vicios en las entrañas de esta urbe, singular pero con herencia europea, por debajo del charol de su aparente perfección, refinamiento, brillantez, opulencia y “alegría”. Esta novela fusionará el pesimismo naturalista, la sátira social y la comedia costumbrista sin recurrir a resortes románticos. Con un encuadre eminentemente sociológico, la autora indagará en la ingenuidad sexual de una *socialite* o “chica fácil”, su “falso positivo” al ser injustamente diagnosticada con la patología de “María Magdalena” y en la consumación del suicidio ante su desesperanza, aislamiento y destitución. Frente a heroínas de la tradición literaria femenina valoradas por su mente, Wharton prescinde

---

<sup>6</sup> La crítica considera a Henry James como maestro de esta autora, colocando erróneamente su obra a la sombra. Pese a temáticas parecidas, este literato abraza un realismo psicológico mientras que Wharton el naturalismo.

de la introspección psicológica hasta el final de la obra cuando es ya inevitable (Howard, 148). La ambigüedad entre su áspera crítica antisistema y su afiliación de honor al sofisticado y patricio contexto neoyorquino se reflejará intranarrativamente mediante el viaje y la debacle de este personaje: desde la egoísta y la hedonista alta burguesía hasta un subsuelo sórdido y mísero donde caen estrepitosamente jóvenes sin fortuna, sexualizadas e inducidas al suicidio.

Pese a ser víctima de esta despiadada vorágine social, el matrimonio de conveniencia – exculpado por Perkins Gilman al ser la única opción femenina– se presenta como la carrera profesional y emprendimiento empresarial de Lily que espera la puja más alta como respuesta a la exclusiva oferta de su cuerpo para satisfacer la exigente demanda de coleccionistas multimillonarios en una subasta de lujo: la esposa como “obra de arte”. La muerte de su padre sumió a ella y a su madre en la ruina económica años atrás. Al igual que Mrs. Bennet apuesta por su bella primogénita para salvaguardar la afluencia familiar en *Pride and Prejudice* de Jane Austen, Mrs. Bart también contempla la hermosura de su hija como materia prima que financiará su prodigalidad: “It was the last asset in their fortunes, the nucleus around which their life was to be built. She watched it jealously, as though it were her own property and Lily its mere custodian” (*The House of Mirth*<sup>7</sup>, 35). Erlich argumenta que la joven encarna tanto el lado inmaduro de la propia Wharton como el físico envidiable que le habría gustado tener (51). La madre de la protagonista pronto perecerá, quedando a cargo de su puritana tía Mrs. Peniston, que vive cómodamente en Fifth Avenue. Pero esta orfandad no le otorgará la rabia de Jane Eyre para rebelarse contra la subordinación patriarcal. La simbología sexual de su nombre: “lirio”, que denota pureza y virginidad, contrasta con el mercantilismo de su apellido “intercambiar”<sup>8</sup>, que sugiere el comercio lucrativo consigo misma. La obra recorrerá sus últimos diecisiete meses de vida, habiendo ya cumplido los críticos 29 años y rozando el umbral del declive biológico de la mujer según preceptos androcentristas, aunque aún en la

---

<sup>7</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *The House of Mirth* se realizarán con la abreviatura *HM*.

<sup>8</sup> “*To barter*” en lengua inglesa significa trocar, intercambiar o canjear.

cúspide del atractivo erótico para sus cinco aduladores –solteros y casados– que la coronan en un pedestal: Lawrence Selden, Percy Gryce, Gus Trenor, George Dorset y Simon Rosedale.

Lily admitirá que su reloj biológico marca que no puede malgastar el escaso tiempo que le queda para lograr “cazar” marido: “I’ve been about too long – people are getting tired of me; they are beginning to say I ought to marry” (*HM*, 11), pero lo derrochará, al igual que dinero que no posee y que la aboca a una existencia parasitaria. Como animal social dentro de una economía capitalista, se aferra al glamour, la banalidad y al esnobismo de su ascendencia burguesa como consumidora compulsiva del lujo y del ocio: joyas, vestidos de alta costura, complementos de moda, apuestas en casinos, cruceros por el Mediterráneo, temporadas en la Riviera francesa, mundanas fiestas con baile en las mansiones de su elitista círculo de amigos neoyorquinos. Aunque sabe que sólo podrá seguir costeando este caro tren de vida a través del vínculo conyugal con un hombre rico, desarrollará una desobediencia pasiva contra el destino final de la mujer de convertirse en esposa de un magnate o un aristócrata. Edith Wharton no proporcionará pistas narrativas ni el acceso del lector a su mente para discernir si Lily es tan sólo una “virgen” alocada y despreocupada, o si recurre a un mecanismo de autodefensa para no abdicar a su libertad individual ni someterse a un hombre cuando aborta irreflexivamente rentables propuestas de matrimonio. Su incapacidad para expresar sus ideas o la estrechez de sus metas no sólo reflejaría sus propias deficiencias como personaje, sino la precariedad de su posición social (Sapora, 384). Su amiga Carrie Fisher recordará que, una década antes, su inminente boda con un príncipe italiano fue frenada por su coqueteo en público con otro hombre: “She works like a slave preparing the ground and sowing her seed; but the day she ought to be reaping the harvest she oversleeps herself or goes off on a picnic” (*HM*, 185), disgustando a Mrs. Peniston. De hecho, la excelencia literaria de la autora reside en dibujar a una adorable protagonista femenina, incongruente e inconsistente que, a pesar de su carencia de estatura heroica, despierta simpatía por sus debilidades, defectos, frivolidad e ignorancia.

*The House of Mirth* comienza en Central Station con la contemplación de Selden de la belleza de Lily: “He was aware that the qualities distinguishing her from the herd of her sex were chiefly external: as though a fine glaze of beauty and fastidiousness had been applied to vulgar clay” (7). Con ligereza, ella aceptará el reto de tomar el té en su apartamento en el Benedick –indecorosa invitación a la “guarida” masculina, que rompe las normas de etiqueta y pone en peligro su virtud. Serán descubiertos por Rosedale, el propietario de este edificio, despertando su sospecha infundada de un encuentro clandestino entre ellos, que se propagará como infección viral en forma de rumores y que será un primer hallazgo del “falso positivo”, como diagnóstico de su infracción sexual, practicado por el ojo clínico de Nueva York, ciudad que impide el anonimato del individuo al tener voz propia gracias al espionaje de sus secuaces al acecho. Aún *sub júdice*, será esta urbe la que posteriormente incriminará a Lily “judicial y clínicamente” por sus *faux pas* en público e incesantes temeridades. Antes de ello, esta visita establecerá las contradicciones en el credo de la heroína y su complicidad con Selden. Por un lado, envidia su independencia como hombre soltero: “How delicious to have a place like this all to oneself! What a miserable thing is to be a woman” (8), y se definirá a sí misma como irreflexiva frente a su amiga, la prudente Gerty Farish: “she likes being good, and I like being happy” (9). Por otro, al responder a la pregunta de su amigo: “Isn’t marriage your vocation? Isn’t it what you’re all brought up for?” (11), admite su ambición pecuniaria con descaro: “I am horribly poor –and very expensive. I must have a great deal of money” (11). Aunque, en otra ocasión, bromeará al increparle si quiere casarse con ella, rompiendo así el decoro que exige que la mujer espere la propuesta masculina, se establecerá un acuerdo tácito entre los dos: pese a ser apuesto, divertido e inteligente, la pertenencia de Selden a una clase media y profesional, no a la ociosa burguesía, impide que pueda convertirse en su futuro marido. Sin embargo, excusándose en su relativa pobreza, la heroína rehuiría su intención educadora de Pigmalión para transformarla (Ammons, 352) y lamentaría que sólo su belleza obnubile a este



abogado: “She longed to be to him something more than a piece of sentient prettiness, a passing diversion to his eye and brain” (94), en detrimento de la igualdad entre los dos sexos.

Aunque después de once años esté hastiada de perseguir a un hombre rico con pedigrí, proseguirá con sus maquinaciones y la excitante competición de caza para capturar a su presa masculina: el pusilánime heredero Percy Gryce. Pese a su desenlace trágico como vulnerable mártir, Wharton retratará a Lily como *femme fatale* hasta la mitad de la obra. Su codicia en el comercio prematrimonial, aleccionada por su entorno familiar y social, la conduce a confundir sexo con dinero: los hombres son sólo objetos financieros a su merced, mientras que ella es un mero artefacto de placer erótico para sus galanes (Erich, 54). No obstante, su conducta indecente según dogmas patriarcales: fumar, no ir a la iglesia, el juego y su escapada para pasear con Selden, ahuyentarán a Gryce quien, asesorado por su madre, escogerá casarse con Evie Van Osburgh –insulso pero astuto “ángel del hogar”. Lily seguirá forjándose una pésima reputación al especular ingenuamente con el erotismo de su cuerpo y la popularidad de su encantadora personalidad. La trepidante actividad bursátil de Wall Street entrará en escena cuando Gus Trenor, esposo de su amiga Judy, se ofrece a invertir en su nombre un pequeño capital disponible para que le reporte succulentos intereses que financien sus caprichos. Pero no colocará su dinero, sino que la engañará prestándole cuantiosas sumas que dilapidará, para que contraiga una deuda que él querrá saldar sexualmente un día. Su ineptitud para gestionar con cautela este riesgo monetario: “she understood only that her modest investments were to be mysteriously multiplied without risk to herself” (*HM*, 84), delata su desconocimiento de los bajos instintos y la lujuria masculina despertada por su provocativo físico. Pronto, Nueva York rumorea que Gus paga sus facturas y este coqueteo llegará a oídos de su tía: “Between my niece and a married man? ... with Lily’s looks and advantages, she could find no better use for her time than to waste it on a fat stupid man almost old enough to be her father?” (122).

En todo acontecimiento social, la belleza de esta heroína es el epicentro de miradas de admiradores y comentarios insidiosos de detractoras: “She was like some rare flowers grown for exhibition... from which every bud had been nipped except the crowning blossom of her beauty” (308). Su exitosa *performance* con el *tableau vivant* del lienzo *Mrs. R. B. Lloyd* de Sir Joshua Reynolds, organizado en la fiesta de los Bry, demostrará sus dotes teatrales de actriz y sus poses de modelo: “Her vivid plastic sense, hitherto nurtured on no higher food than dress-making and upholstery, found eager expression in the disposal of draperies, the study of attitudes, the shifting of lights and shadow” (129). Como intento masculino para preservar el orden patriarcal, Griffin Wolff afirma que el *Art Nouveau*, manifestación artística finisecular, representa figuras femeninas, idealizadas y colosales, vestidas con túnicas blancas para encarnar no a mujeres reales, sino a símbolos de virtudes, como la justicia, o en general, a la nación estadounidense en edificios gubernamentales (1974, 321-22). Imitando la vida al arte, no al revés, Lily se expondrá a ser observada y cosificada como una obra plástica dirigida al disfrute visual de hombres que no serán poetas o pintores que glorifiquen un ideal femenino, sino coleccionistas y anticuarios que, con lascivia visual, la consumen como producto fetiche de manufactura androcentrista y con un valor de mercado fluctuante. En todo caso, se exhibe como aclimatado “ornamento”<sup>9</sup> femenino que embellece las suntuosas mansiones de su círculo de amistades, lo cual hiperboliza su deshumanización narrativa y de género. Mientras que espectadores como Selden siempre han aplaudido su inclinación por la farándula: “You’re such a wonderful spectacle. I always like to see what you are doing” (*HM*, 66), ella misma cree saber dominar el espacio escénico para explotar sus atributos físicos: “Ah, it was good to be young, to be radiant, to glow with the sense of slenderness, strength and elasticity” (115).

Desde servir el té al arte de sollozar o sonrojarse, vigilará constantemente su voz, sus miradas, sonrisas y expresión corporal, transformando cada cita social en un ritual venusiano

---

<sup>9</sup> Siendo su título original *A Moment’s Ornament* y describiendo la decoración de mansiones con esmero, esta obra, así como su manual *The Decoration of Houses* (1898), muestran el interés de Wharton por el interiorismo.

para brillar con luz propia. “Desnudando” su cuerpo y revistiendo su alma, ilusoriamente creará no ser sólo un objeto de placer –“pornográfico” para los hombres –, sino tener jefatura propia para controlar cómo los demás la perciben y valoran: “She liked to think of her beauty as a power for good, as giving her the opportunity to attain a position where she should make her influence felt in the vague diffusion of refinement and good taste” (36). Frente a este deseo de no esconderse y de sobreexponer su imagen, los libros de conducta femenina de la época aconsejan a la mujer reducir sus apariciones públicas, ya que el riesgo de exhibirse demasiado es “abaratar” su propio precio en el mercado (Yeazell, 728). Sin advertir el potente sustrato erótico del *tableau vivant*, Lily imita a doncellas pictóricas –como paradójicamente a Lilith del cuadro de D.G. Rossetti– que aman su cuerpo, se contemplan a sí mismas en el espejo embelesadas y esperan al hombre mostrándose disponibles sexualmente según cánones victorianos. Después de varios préstamos bancarios y de inspeccionarla “en escena”, Trenor cree tener acceso exclusivo a los atributos especulativos de Lily. La engañará para reunirse con ella sin la presencia de su esposa y la arrinconará para reclamar las “acciones” adquiridas: “Hang it, the man who pays for the dinner is generally allowed to have a seat at the table” (HM, 142). Mientras que la joven le considera un buen amigo y benefactor, él cree que ofrecer dinero a una mujer soltera, aunque sea mediante falsedades, la convierte de facto en prostituta o concubina. La sangre fría y la repugnancia física demostradas por la heroína la salvarán del intento de violación de un “gentilhombre” animalizado para resarcirse de la deuda, pudiendo ser su mano hinchada el tropo del miembro viril en erección: “He rose, squaring his shoulders aggressively, and stepped toward her with a reddening brow; but she held her footing, though every nerve tore at her to retreat as he advanced [...] He was closer still, with a hand that grew formidable; and the frightened self in her was dragging the other down” (143).

No sólo abandonar la mansión de un hombre casado en mitad de la noche es un *faux pas* comprometedor que alimentará su mala fama, sino que interiorizará la culpa de esta

tentativa contra su integridad física y se autoflagelará de forma prematura con el estigma de “la mujer caída”, cuando aterrizará, aterrada y desconsolada, en la modesta casa de su amiga Gerty, en vez de acudir a su tía: “How long the night is! And I know I shan’t sleep tomorrow ... my father used to lie sleepless and think of horrors [...] I am bad – a bad girl – all my thoughts are bad – I have always had bad people about me... I thought I could manage my own life – I was proud – proud! But now I’m on their level” (161). No sólo predecirá su inminente insomnio, letal para su instinto de conservación en el futuro, sino que ve reflejada su vivencia dentro de la cohorte de mujeres trabajadoras: “There are bad girls in your slums... Do they ever pick themselves up? Ever forget, and feel as they did before?” (161), preguntándose si la redención o el olvido del trauma femenino son factibles. Posteriormente, Lily acudirá a su tía para sufragar su débito sin desvelar la identidad de su acreedor, pero Mrs. Peniston se negará a subvencionar su derroche, contraviniendo la convicción de su sobrina de que la providencia o la casualidad siempre acudirán en su auxilio. Al percatarse de que sólo el amor de Selden puede coser el desgarró moral sufrido, anhela un reencuentro que no llegará: “She sat alone with her wretchedness the thought of confiding in him became as seductive as the river’s flow to the suicide” (170), y recibe la inesperada propuesta de matrimonio de Rosedale, quien desea realzar su fortuna con una llamativa esposa con valor transaccional aún en apreciación. Este empresario ambiciona introducirse en la *jet-set* neoyorquina y encarna el sueño americano de movilidad social gracias a su envidiable poder adquisitivo y afluencia económica lograda con esfuerzo o artimañas, siendo, en cambio, despreciado por la élite que ansía frecuentar. Lily también aspira a pertenecer a este selecto club, pero su sexo femenino, sus desestructurados objetivos personales y su reputación de chica “alegre” vetan la promesa de prosperidad y triunfo del pensamiento estadounidense, sólo viable en versión masculina.

Tras despreciar con elegancia esta oferta de asociación mercantil argumentando su capacidad de autofinanciación, evitará hundirse en embarazosas situaciones y querrá olvidar

la agresión sexual de Trenor, aceptando la invitación de Bertha y George Dorset para acompañarles en un crucero por el Mediterráneo. De nuevo, el azar conspirará en contra de Lily, quien es otra vez objeto involuntario de la especulación sexual: con su consentimiento, entretendrá al marido para encubrir a su esposa que está viviendo un romance con el joven artista Ned Silverton. Para desviar la atención de su propia infidelidad, esta amiga acusará a la heroína de intentar destruir su unión conyugal, la expulsará del yate y hará estallar así el escándalo en medio de una afonía generalizada. Pese a tener en su poder peligrosas cartas de amor de Bertha que envió a su anterior amante Selden en el pasado y que desencadenarían su divorcio, Lily también callará. Su regreso a Estados Unidos está marcado por el fallecimiento de su tía y por una herencia que se ha esfumado debido a informes detallados de sus coqueteos y de sus deudas de juego. Incluso su prima Grace, beneficiaria de la fortuna de Mrs. Peniston, le acusará de haber provocado la muerte de la anciana. Además, la heroína ya no divierte ni cautiva en Nueva York: sus errores son magnificados y su conducta será investigada a través de un microscopio con usufructo público. Si bien la crítica literaria ha enfatizado a lo largo de un siglo los discursos judiciales y artísticos en la interpretación de la debacle de Lily, nos hemos decantado por otro de naturaleza médica. Con el agravante de la degradación económica y el desprecio familiar que se ciernen sobre ella, la *socialite* será, además, desahuciada por el ojo clínico de la sociedad que emitirá, con cuasi-unanimidad, un implacable diagnóstico: el “verdadero positivo” de la patología de promiscuidad de la mujer soltera, sólo en base a indicios fortuitos y circunstanciales. Para este facultativo sin juramento hipocrático –sí hipócrita–, la acumulación de impudicia, deslices y falta de decoro de Lily no sesgarán el dictamen que, en cambio, habría sido obtenido de forma fiable con el hallazgo de evidencias concluyentes de una praxis con exámenes “histológicos”, incluyendo el testimonio de la joven. Pero ella no recibirá un juicio de valor imparcial, legal o “médico” y optará por la receta analgésica autoprescrita de no defender su caso de “falso positivo”: “The truth about

any girl is that once she's talked about she's done for; and the more she explains her case the worse it looks" (*HM*, 220), al saber que este diagnóstico incriminatorio no admite revisiones.

Análogo a los vaivenes especulativos y valores fluctuantes de la bolsa de Wall Street, la protagonista sufrirá una depreciación en sus activos de belleza y popularidad. Propulsando su estrepitosa caída en vertical, se transfigura en “muñeca rota” o artefacto tóxico –objetos nuevamente, pero no por imperativo artístico masculino, sino por la manipulación femenina. Salvo su fiel amiga Gerty, Lily no ha sabido atar sinceros lazos de afecto con otras mujeres de su familia – madre, tía o primas –, ni con amigas como Bertha, quien incluso sabiendo que la joven no ama ni desea a su marido, difamará a su nueva enemiga. De hecho, la inocencia de la heroína a la hora de flirtear con los maridos de estas damas de alta sociedad procede de su ignorancia entre biología y la institución social del matrimonio, ya que al aceptar desviar la atención masculina para complacerlas, no repara en el peligro de este juego para ella misma ni en las provocativas señales sexuales que lanza a estos hombres (Erlich, 59). Charlotte Perkins Gilman justifica que las mujeres nacen, reciben la instrucción adecuada y se exhiben para poder protagonizar su propia boda, siendo este acontecimiento su fin natural que les aportará progreso personal y honorabilidad (1898, 87). Una secuela plausible puede ser la irrupción de hostilidad y competitividad entre ellas por acceder a unión conyugal, particularmente si ésta es altamente lucrativa. Aquéllas como la heroína que están aún en un *impasse* hacia su meta vital, pero portando potentes cromosomas eróticos, deben sentarse a esperar y pretender no buscarlo activamente para no desatar la ira y suponer una amenaza real para otras afortunadas, ya tituladas, cuya “ocupación laboral” no consiste en que su papel de esposa sea interino, sino emérito. La señora de Dorset no descuida sus intereses y agrede a su rival Lily sin palabras ni violencia, pero de una forma más implacable que la torpeza sexual de Trenor, con el fin de no perder, sino de perpetuar, su flamante estatus socioeconómico. Este empoderamiento procede de ostentar la seña distintiva de la casta de la mujer casada y el “grado” de la experiencia

sexual, frente a la irregularidad, ingenuidad e indeterminación del estado fronterizo de “*no-body*” de la soltera, que pertenece a la misma cohorte de personajes femeninos vulnerables como Anne Elliot de *Persuasion* de Jane Austen. De hecho, en *The House of Mirth*, la verdad absoluta e irrefutable no es una certeza empírica y probada que beneficie a Lily, sino el fruto del hegemónico discurso cultural del poder patriarcal al servicio de Bertha y la confabulación de una mascarada social de apariencias, jerarquías, fingimiento y codicia. Pero no sólo ella emitirá su juicio condenatorio dentro de la legalidad de su papel público, sino que, entre otros, Selden también desconfiará de la decencia de la heroína y no luchará por su defensa, mientras que Dorset sólo recurrirá a ella como salvavidas para intentar divorciarse de su esposa.

Esta novela es una crítica al déficit de autenticidad y a la profusión de artificio en la interacción entre individuo y sociedad, hombre y mujer, imagen pública y privada. Para ello, se focalizará en la detección de un tumor en el seno de la institución del matrimonio, como vínculo sexual y económico entre los dos sexos –culpables *ex aequo* de su “metástasis”, con o sin disolución final, amorosa y contractual. Mediante Lily, como personaje advenedizo y fragmentado que es (a/de)preciado y (de)formado por quienes entran, salen y permanecen en la unión conyugal, Edith Wharton investiga la ambigüedad sexual de este arquetipo de la *New Woman* finisecular. Sus exuberantes atributos de sensualidad y genitalidad externa colisionan contra su intimidad psicológica femenina regida por infantilismo, contradicción, confusión, discontinuidad y falta de premeditación erótica en sus coqueteos para captar la atención de hombres que desean poseerla como “obra de arte” de contemplación fetichista y consumición coital, sólo cuando su cotización está al alza. Debatida entre su reticencia a entregarse a un marido para toda la vida y su rehabilitación con abstinencia respecto a su adicción narcótica al lujo, la mundanidad y la ociosidad de la *jet-set* neoyorquina, sus principales deficiencias caracterológicas son, por un lado, depender de la idolatría masculina y la admiración del ojo clínico de la ciudad por su gran belleza, en vez de valorarse y amar por sí misma; y por otro,

su falta de sincronización y astucia en sus acercamientos a Selden, Gryce o Rosedale. Si bien esta autora estadounidense perseverará en el tratamiento de la sexualidad en novelas posteriores, como *The Reef* (1912) o *The Age of Innocence* (1920), la segunda parte de *The House of Mirth* borra la vitalidad de esta hermosa criatura social absorta en su rutilante carrera contrarreloj hacia el matrimonio para retratar su debilitamiento narrativo, físico y psicológico, motivado por pobreza, envejecimiento y linchamiento social, que culmina en suicidio, siendo tan probable como certero para Edith Wharton que una joven con nombre de flor no pueda preservar su virginidad ni sobrevivir en la gran urbe. Nueva York robará el protagonismo al “verdadero o falso positivo” de la caída sexual de Lily para priorizar su proyección visual de mercenaria del erotismo y su diagnóstico de culpabilidad patógena, oscureciendo, en cambio, que la despreocupada *New Woman* también pueda ser una víctima más del viejo patriarcado.

\* \* \* \* \*

‘I expect some day Melanctha kill herself, when she act so bad like she do always, and then she got so awful blue [...] I certainly don’t never want no kind of harm to come bad to Melanctha, but I certainly do think she will most kill herself some time, the way she always say it would be easy way for her to do. I never see nobody ever could be so awful blue’. But Melanctha Herbert never really killed herself because she was so blue, though often she thought this would be really the best way for her to do. Melanctha never killed herself, she only got a bad fever [...] The doctor told her she had the consumption, and before long she would surely die. They sent her where she would be taken care of, a home for poor consumptives, and there Melanctha stayed until she died.

GERTRUDE STEIN

Human life consists in mutual service. No grief, pain, misfortune or ‘broken heart’ is excuse for cutting off one’s life while any power of service remains. But when all usefulness is over, when one is assured of unavoidable and imminent death, it is the simplest of human rights to choose a quick and easy death in place of a slow and horrible one [...] I have preferred chloroform to cancer.

CHARLOTTE PERKINS GILMAN

Aunque la muerte voluntaria presida la mente depresiva de una triste Melanctha y sea pronosticada por su amiga Rose y por el lector, no consumará este acto y fallecerá finalmente por causas naturales en un nuevo giro experimental de Gertrude Stein. En cambio, la nota de suicidio de Charlotte Perkins Gilman –escrita en 1935 antes de ingerir una sobredosis de



cloroformo—, indica su clara determinación por acabar con su vida ella misma, en lugar de tolerar el avance mortífero de un carcinoma de mama. Entre ellas, una saludable Lily será una heroína “alegre” y triunfadora a priori con inverosímil pensamiento autodestructivo que, sin embargo, se someterá al diagnóstico público de una endémica patología, inexistente en su cuadro clínico, pero que la abocará a un desenlace trágico. Si bien el *Bildungsroman* dramatiza condicionantes adversos, el error de juicio y la caída de un personaje hacia su aprendizaje, maduración o salvación, esta obra realiza un viraje mortal hacia la autoeliminación de Lily, quien no alcanzará el clímax de catarsis de este género literario. Al igual que a los personajes masculinos de la obra, seducirá al lector que deseará que un príncipe la transporte a un paraíso de opulencia y que *The House of Mirth* tenga un final feliz (Lidoff, 239). Pero enfatizando lo sociológico en detrimento de lo psicológico, la misma Wharton explicará años más tarde en la revista *Scribner* que quiso demostrar que “una sociedad frívola sólo adquiere trascendencia dramática mostrando a quién destruye” (207), subrayando así su crueldad e indiferencia.

Al principio de la novela, la madre de Lily auguró que la vida carece de sentido sin riqueza: “What is the use of living if one had to live like a pig?” (*HM*, 34) y la escritora sistematiza que un hábitat de privaciones sería letal para su hija curtida en el confort: “She was not made for mean and shabby surroundings, for the squalid compromises of poverty. Her whole being dilated in an atmosphere of luxury; it was the background she required, the only climate she could breathe in” (27). Esta atroz profecía de pobreza, asociada con miedo y suciedad, se cumple al ser desheredada en parte por su familia, obligada a buscar un trabajo subalterno y a vivir en una lúgubre casa de huéspedes. Mientras que la actividad laboral es el antídoto contra el suicidio para Lucy Snowe en *Villette* de Charlotte Brontë, la heroína de Wharton es indolente e inmovilista, no sólo con su conducta descuidada que origina rumores malintencionados y al no impugnar su caso de “falso positivo”, sino también al esperar un golpe de suerte, de talonario masculino o una acción filantrópica que acuda a su rescate como

“damisela en apuros”. Conforme a la simbología de su nombre recogida en *La Sagrada Biblia*: “contemplad los lirios del campo cómo crecen y florecen. Ellos no labran ni tampoco hilan” (Mateo 6.28), podríamos asociarla a la ineptitud de la joven neoyorquina para el trabajo físico e intelectual. Si adaptamos el ideario proto-feminista de Mary Wollstonecraft a este contexto literario, la única ocupación de Lily ha sido esforzarse para atraer a sus pretendientes gracias a sus encantos femeninos, atentando así contra la reivindicación de su propia identidad femenina. Pese a ilusorias apariencias de control de la arena social cuando era mitificada por su belleza, su vulnerabilidad resultante deriva de su posición lingüística en tierra de nadie, ya que al dejar de ser contemplada e idolatrada, deberá elegir la muerte (Bronfen, 289). Antes de ello, naufragará al intentar posicionarse como asalariada de clase media, ejerciendo de secretaria de aristócratas y *nouveaux riches*, o de aprendiz de sombrerero. Torpe, distraída y miembro de una casta social turbia y confusa, aunque delate poses elegantes de ascendencia burguesa, Lily es objeto de burla y desprecio por sus colegas de trabajo, hostiles al igual que lo fue el selecto círculo de sus antiguas amigas: Bertha y Judy. Aunque también pueda ser culpable al no descifrar posibles mensajes de telepatía de sus compañeras, quienes sufrirían atropellos aún más flagrantes, su marginación y exclusión en este nuevo entorno alimenta su sensación de devaluación e inutilidad con un alto riesgo para su instinto de conservación.

Dentro de la atmósfera del *fin de siècle*, subyace en la obra que el ideal emersoniano de intrepidez e iniciativa para alcanzar las metas personales, como elemento fundacional del pensamiento estadounidense, estaría condenado al fracaso, no sólo por estar protagonizado por una mujer, sino también por la trivialidad y volubilidad de Lily que atrofian sus sueños de autonomía. Pero sería aún más elocuente hacia su autodestrucción la idea darwiniana de la supervivencia del más adaptado al medio, ya que su desconocimiento de las reglas del juego social, su candidez y sus errores de cálculo la incapacitan para subsistir en un mundo de fieras donde, habiendo apostado a ser depredadora financiera hacia el matrimonio lucrativo, pierde

al transfigurarse en una presa en plena depreciación erótica. A diferencia de la inmunidad de la casada, su estado civil en el umbral de la “solterona” incide en su indefensión frente a ataques especulativos. Aunque antes de su deterioro ya declina ser dama de honor en la boda de jóvenes de clase alta debido a su veteranía, dará fe de su envejecimiento prematuro con la llegada de la crucial edad femenina de los treinta años al contemplarse al espejo ante Gerty: “I can see the lines coming in my face –the lines of worry and disappointment and failure! Every sleepless night leaves a new one” (*HM*, 259). Experimentará así una náusea hacia su propio organismo, afín a la de Dorian Gray de Oscar Wilde, que la propulsará inconscientemente hacia la autoeliminación para no ser contemplada por su anterior entorno privilegiado. Pero es demasiado tarde para maquillarse. Hombres como Rosedale ya han percibido su semblante demacrado y marchito: “The dark pencilling of fatigue under her eyes, the morbid blue-veined pallour of the temples, brought out the brightness of her hair and lips, as though all her ebbing vitality were centred there” (282). Su belleza menguante hacia la fealdad y asexualidad de la solterona, la incertidumbre ante un futuro sombrío, la precariedad económica, el ostracismo social y el aislamiento afectivo serán la locomotora que acelere su ideación autodestructiva.

La trayectoria de Lily hacia la muerte voluntaria se inició con el inducido suicidio “social” de su “no-caída” sexual –como Maggie Tulliver en *The Mill on the Floss* de George Eliot– y con otro “legal”, deliberado al no acudir a un abogado defensor ni ejercer ella como letrada para esclarecer “la verdad” sobre su erróneo diagnóstico, la cual será definitivamente oscurecida tras su desaparición orgánica. El primer indicio hacia esta futura consumación autoexterminadora será su drogodependencia al cloral<sup>10</sup> ante la imposibilidad para conciliar el sueño y después de que la cafeína del té que consume se transforme en solución inocua. Su adicción al fármaco será tan potente que usará fraudulentamente una receta médica prescrita a otra persona para adquirir este somnífero que le aporta una sensación placentera: “a delicious

---

<sup>10</sup> Sustancia química que forma con el agua un hidrato sólido usado en medicina como anestésico o sedante.

promise of a night sleep” (281). Dejará, por tanto, de ser devorada como sexualizada obra de arte para consumir con ansiedad un calmante que proporciona un alivio temporal. Pero su discernimiento no está alterado cuando el farmacéutico le avisa de la mortífera secuela de una sobredosis: “It’s a queer-acting drug. A drop or two more, and off you go” (280). Crecerá su deseo de nocturnidad, adormecimiento y muerte para evadirse de los obstáculos y la rutina de la vida diurna. Debido a la inviable independencia financiera en Lily por su precario estatus subalterno, sus opciones son cazar *in extremis* a un marido rico o planificar su desaparición.

Su última “presa” cuando todos las demás fallan, es Simon Rosedale, quien ya fue rechazado por la heroína cuando su caché era elevado y que después, reparó en la devaluación de su atractivo erótico y social. Transgrediendo todo código tácito que exige que la propuesta de matrimonio sea realizada por el hombre, la joven incitará a este empresario judío a que renueve su compromiso, pero él no realizará una contraoferta: “Last year I was wild to marry you, and you wouldn’t look at me: this year – well, you appear to be willing. Now, what has changed in the interval? Your situation, that’s all. Then you thought you could do better” (249). Wharton transmitirá un metanarrativo “verdadero positivo” que detecta la brutalidad determinista del naturalismo como género, cuando este personaje masculino le confiesa: “I don’t believe the stories about you... But they’re there, and my not believing them ain’t going to alter the situation [...] I believe it does in novels; but I’m certain it don’t in real life” (249). La única posibilidad de Lily después de haber, irreflexivamente, saboteado planes de futuro mucho más rentables y románticos, sería firmar un contrato mercantil y matrimonial sin amor entre ellos, siempre que chantajee a Bertha con las cartas románticas en su poder y dirigidas a su amigo abogado, con el fin de recuperar su solvencia pública como “valor de mercado” estable y sin riesgo. No obstante, la idea de Rosedale de casarse con ella no aliviaría su soledad al incorporar individualismo, rivalidad, escándalo y *vendetta* contra la vulnerabilidad femenina (L. Johnson, 954). Selden reaparecerá en la vida de la heroína, ya agonizante, pero

no percibirá su drama vital, ni su desvalimiento, ni su evolución interna al transitar por los bajos fondos de la gran urbe, ni su sacrificio al no hacer públicas las comprometedoras misivas de su antigua amante. De hecho, será co-responsable de la debacle y la inminente autodestrucción de la protagonista al actuar como investigador que, desde el distanciamiento emocional, la observa en su interacción social como si fuera un experimento (Killoran, 21). Mientras que continúa, además, cegado por la belleza de la joven como objeto visual cuya adquisición nunca podrá permitirse económicamente por culpa de su elevado coste de mantenimiento, las emociones de ella tras la larga ausencia de su amigo revelan que lo que siente por él es lo más intenso y similar al amor de pareja que podría llegar a sentir o, al menos, compartir con el lector: “She had in truth felt his long absence as one of the chief bitternesses of the last months: his desertion had wounded sensibilities far below the surface of her pride” (*HM*, 270). De hecho, la autora borrará reveladores detalles de su conciencia que desautorizarán, incluso, su propia intermediación como creadora en la mente de su personaje, aunque aporte indicios sobre la Lily “real” y certezas narrativas de su vida (Moddelmog, 354).

La polaridad entre el verdadero Yo de la heroína, minado de incógnitas interpretativas, y la sobreexposición de su imagen pública, como artefacto estético ante la arena neoyorquina, certifica la tentativa de Edith Wharton de exhibir la compleja personalidad del ser humano hacia la modernidad. Pero debido a su afán sociológico, no pretenderá desenredar nudos de ininteligibilidad, desconocimiento, dependencia y fragilidad que asfixian la mente femenina de su criatura, ni tampoco recurrir a su autoexpresión bajo los credos de la cultura, el lenguaje y las verdades universales e incontestables con impronta masculina. Showalter justifica que apele al silencio de este personaje, que no habla por sí misma, al ser el espejo que refleja su propio entorno que fuerza su autodomínio y decoro, los cuales deberá vencer si desea llegar a ser una escritora del siglo XX (1991, 88). Este acceso restringido a la subjetividad de la mujer propicia el ocultamiento de su malestar psíquico y una verosímil ideación autodestructiva, que

obstaculizaría que el lector pueda emitir un categórico diagnóstico de “verdadero positivo” en torno a su muerte voluntaria al no disponer de concluyentes pruebas forenses en el desenlace de *The House of Mirth*. De hecho, la indeterminación premeditada de la autora entre desmentir y demostrar este acto de autoafirmación o de descuido de su heroína le permitió eludir el impacto de la censura y la condena al ostracismo literario, que sí padeció su coetánea Chopin quien, como veremos después, trazará una consumación diáfana de la autodestrucción femenina en *The Awakening*. Antes de ello, indagaremos en las pistas narrativas que, sumadas a adversos condicionantes del “falso positivo” sexual de Lily Bart y sus efectos colaterales, desestimarían su suicidio accidental o fortuito que es sostenido por muchos académicos.

Cuando la joven disponía todavía de una “línea crediticia” con Trenor, colaboró en las labores caritativas de Gerty en el Working Girls’ Club<sup>11</sup> y se convirtió, sin su conocimiento, en benefactora de una afiliada a esta organización: Nettie Struther, una obrera desahuciada con tuberculosis, al pagar su estancia en un sanatorio. Vagando por Bryant Park la fatídica noche de su muerte, se encontrará con esta extraña a quien salvó y que la idolatra desde entonces. Mientras que la heroína es acusada de forma arbitraria de transgresión sexual y sufrirá sus consecuencias hasta el final, su protegida –enferma, abandonada por su amante y con una hija ilegítima – logrará curarse y casarse un hombre bueno que reconocerá a su bebé. Según textos literarios y extraliterarios de este período histórico, las jóvenes de clase baja se suelen representar como masculinas, deshonestas, promiscuas, perezosas y similares a las máquinas que manipulan (Connell, 569). No obstante, serían trabajadoras aún más exhaustas, anémicas y deterioradas que Lily, aunque proclives a conservar la fuerza para seguir luchando y forjarse opciones de vida menos distinguidas, pero emocionalmente más auténticas y satisfactorias: el humanitarismo de Gerty o la pequeña familia acogedora de Nettie. Para la heroína, estas alternativas son impensables. Además, ella misma será de nuevo objeto pasivo

---

<sup>11</sup> Alusión a los programas sociales de esta histórica asociación neoyorquina de la época que ayudaba a mejorar la calidad de vida de jóvenes trabajadoras, denunciar su marginación y difundir una imagen positiva de ellas.

moldeada por su amiga proletaria como icono mediático de dama glamurosa y triunfadora sin contrariedades ni estrecheces, que no se corresponde con la desfiguración de su estado en vías de expiración. De hecho, tanto sus amigos burgueses del pasado como otros menos acomodados de su presente han inspeccionado todos los gestos, movimientos y actos públicos de una irreal Lily “alegre”, pero se han refrenado a la hora de indagar en la intimidad de su duelo psíquico. Su despedida de Selden es el único instante narrativo de exteriorización de su herida, sugiriendo su rendición en el combate de la lucha por la supervivencia: “I have tried hard –but life is difficult, and I am a very useless person... I was just a screw or a cog in the great machine I called life, and when I dropped out of it I found I was of no use anywhere else. What can one do when one finds that one only fits into one hole?” (*HM*, 300). Muchos lectores interpretan que justifica así su renuncia al amor por el abogado antes de consumar la venganza de Rosedale y de embarcarse junto a él en un matrimonio de conveniencia, pero la drogadicción, la desesperanza y el futuro acto de generosidad de Lily pronostican que este agujero metafórico es su hundimiento hacia la planificación o impulsividad suicida. Prosigue con su descenso al fracasar en su desintoxicación del narcótico que la seduce y la tiraniza:

She could not trust herself again to the perils of a sleepless night. Through the long hours of silence the dark spirit of fatigue and loneliness crouched upon her breast, leaving her so drained of bodily strength that her morning thoughts swam in a haze of weakness. The only hope of renewal lay in the little bottle at her bed-side; and how much longer that hope would last she dared not conjecture (288).

La fatiga física será igualmente improductiva para esquivar la vigilia nocturna que es cada vez más lacerante y que oscurece la viabilidad de cada nueva mañana: “In the distorting light of fatigue the future stretched out before her grey, interminable and desolate” (293). De hecho, la noche de su encuentro con Selden y Nettie deambulará por las calles para cansarse y no regresar a su mísero cuarto que simboliza la carestía material, los escombros de la soledad y la desolación anímica. No obstante, el mandato de dormir para evadirse de sus vicisitudes es una punzada que percute en su cerebro: “The thought of the chloral was the only spot of light

in the dark prospect: she could feel its lulling influence stealing over her already. But she was troubled by the thought that it was losing its power” (303). Despertarse al día siguiente no tendrá alicientes para una joven que no puede quedarse vegetando en la cama, ya que debe ganarse la vida. Pero este sedante será gradualmente estéril al aplacar su malestar existencial y sólo la transporta a un estado alucinatorio de semiconsciencia que acrecienta su temor de que, en un futuro, la droga deje de surtir el efecto deseado. Lily estará plenamente lúcida respecto al peligro de su toxicomanía al recordar la advertencia del efecto mortal de una sobredosis: “She remembered the chemist’s warning against increasing the dose; she had heard before of the capricious and incalculable action of the drug. Her dread of returning to a sleepless night was so great that she lingered on, hoping that excessive weariness would reinforce the waning power of the chloral” (303). Una vez confinada en las cuatro paredes que siempre temió franquear y a las que ahora regresa, abdicará a todo amago de resistencia ante la espiral de autodestrucción que la aspira: “If only life could end now –end on this tragic yet sweet vision of lost possibilities” (312). En el siguiente párrafo, Wharton brinda las claves que descifrarían la causa del próximo estallido suicida de la heroína, más allá del empobrecimiento económico y la sordidez del espacio físico habitado: la miseria emocional generada por el desarraigo afectivo, el alejamiento respecto a la genuina esencia del ser humano o del valor de la vida, y la ininteligibilidad de sus sentimientos, que frena que clame protección fraternal o amorosa:

She had a sense of deeper impoverishment – of an inner destitution [...]. It was indeed miserable to be poor –to look forward to a shabby, anxious middle-age, leading by dreary degrees of economy and self-denial to gradual absorption in the dingy communal existence of the boarding-house. But there was something more miserable still – it was the clutch of solitude at her heart, the sense of being swept like a stray uprooted growth down the heedless current of the years. That was the feeling which possessed her now – the feeling of being something rootless and ephemeral, mere spin-drift of the whirling surface of existence, without anything to which the poor little tentacles of self could cling before the awful flood submerged them. And as she looked back she saw that there had never been a time when she had had any real relation to life. [...] She... had grown up without any one spot of earth being dearer to her than another: there was no centre of early pieties, of grave endearing traditions, to which her heart could revert and from which it could draw strength for itself and tenderness for others (310).



Como la hermosa Hetty en *Adam Bede* de George Eliot, Lily demuestra su condición vegetal de “rastrojo”, proclive a la combustión autodestructiva debido a su falta de raíces en la tierra, que obstruye el riego de la experiencia sexual y amorosa; a su subestimación de la solidaridad humana en manos de personas más humildes, así como a su parasitaria existencia como “anémona” plantada en una roca yerma: la cosmopolita élite de la sociedad neoyorquina que la ahoga y la exilia. Traducido a su visión miope de la realidad y su estancamiento como individuo, resignarse a un futuro de precariedad económica, no saldar su deuda financiera o desvelar el adulterio de Bertha con su amado Selden son opciones inasumibles para ella. Pese a estar acorralada al borde del colapso psicológico, Wharton enmascarará narrativamente la sintomatología del trastorno mental, más allá de las claras alusiones a la toxicomanía de Lily. En su estado de debilidad, emite un cheque que elimina sus obligaciones pecuniarias gracias a la exigua herencia de su tía que acaba de serle abonada y, con determinación, se autoinmolará quemando las cartas de su antigua amiga: el salvoconducto que restaure su honor mancillado, su cotización sexual hacia el matrimonio y su instinto de conservación. Así, su muerte voluntaria se definiría, por un lado, como suicidio altruista en forma de gesto de amor hacia este abogado, connivente con el dictamen erróneo en su contra, que recuerda al cometido por Maggie Tulliver para socorrer a su hermano. Por otro, matarse a sí misma sirve para sublevarse contra la rigidez psíquica achacada a la mujer de treinta años, al igual que Bronfen sostiene que la sociedad necesita asesinarla, ya que ella encarna diferencia y disyunción (277).

Lily sólo salva de la hoguera su delirante ansia de extinguir los dolorosos mecanismos cerebrales de la conciencia, memoria, cognición, emociones y sensaciones corporales a través de la narcosis del estupefaciente: “Sleep was what she wanted –she remembered that she had not closed her eyes for two nights. The little bottle was at her bed-side, waiting to lay its spell upon her” (*HM*, 313). Por imprudencia o porque la amenaza de no conciliar el sueño es más aterradora que la de dormir para siempre, aumenta su dosis con premeditación o indiferencia:

She... measured the soothing drops into a glass; but... she knew they would be powerless against the supernatural lucidity of her brain. She had long since raised the dose to its highest limit, but tonight she felt she must increase it. She knew she took a slight risk in doing so –she remembered the chemist's warning. If sleep came at all, it might be a sleep without waking (313).

Inicialmente, la actividad mental de Lily no queda interrumpida bajo los efluvios de la droga, que incluso activa una pulsión de retroceso respecto a su (in)deliberado plan suicida, ya que su efecto calmante facilita que borre el tormento cotidiano de su memoria y que atisbe una luz de esperanza con el nuevo día: “The sense of complete subjugation came over her, and she wondered languidly what had made her feel so uneasy and excited. She saw now that there was nothing to be excited about –she had returned to her normal view of life. Tomorrow would not be so difficult after all” (314). Pero, paulatinamente, fluye por su cuerpo el placer sensual del cese de la consciencia, la anestesia de sus extremidades, el fallo de sus órganos y la desmonitorización de sus constantes vitales, como la antesala de una fugaz epifanía de “estupor” dickinsoniano antes del desenlace fatal: “Gradually lost in an indistinct sense of drowsy peace, through which, of a sudden, a dark flash of loneliness and terror tore its way. She started up again, cold and trembling with the shock” (314). El abrazo del sueño se confunde así con el beso de la muerte, no el del “príncipe azul”, Selden, que acude demasiado tarde al rescate de una bella durmiente con la que quiere casarse, pero que no despertará más.

Según diversas interpretaciones críticas, este nuevo estado simbolizaría la protección de la “gran madre” ante la falta de consoladoras figuras femeninas y héroes en la obra (Erlich, 66), o la extensión lógica del intento de Lily en vida de convertirse en obra de arte (Bronfen, 278). Su exitoso *tableau vivant* fue tan sólo un simulacro del hieratismo, frío y silencio que sí se consuma al final mediante su suicidio orgánico, entendido por la heroína como un asertivo y supremo acto de exhibicionismo narcisista. De hecho, su muerte no sólo sería el resultado de restricciones sociales y de convenciones literarias, sino también de su inhabilitación para superar la fase de autoerotismo con el deleite que le suministra contemplar su propio bello

organismo, muriendo, por tanto, sin cruzar el umbral de la sexualidad femenina, temerosa de entregarse a un hombre de forma física (Erich, 69). Ya finada, su cuerpo se expondrá de nuevo como objeto plástico, pero ahora adornará un marco sucio y feo del subsuelo de la gran urbe. Edith Wharton emularía así la temática grotesca de los cuadros poéticos del inframundo parisino de Baudelaire para la deconstrucción del mito artístico de la exposición del cadáver femenino de sublime belleza, vertido por la tradición de Edgar Allan Poe y los prerrafaelitas. La mirada aséptica de la autora en torno a la problemática de la mujer de su época contrasta con el único gesto de melodrama y romanticismo de la novela, protagonizado por un doliente Selden ante la materia inerte de su amada. La única vía de comprensión de su autodestrucción como victoria sería su macabra motivación oculta de transformar su muerte en ritual estético para volver a ser colocada en un pedestal, recobrar una imagen idealizada o de símbolo abstracto e inmortal de virginidad ante los ojos del fetichista abogado. Durante el velatorio del cadáver, Gerty le comunicará el resultado de su irrefutable autopsia: el “falso positivo” del suicidio, conforme a “su” verdad que maquillaría como “sobredosis del somnífero por error” de la heroína. Sin embargo, dejará entrever que el doctor que ha acudido al cuarto de Lily “es muy amable”, por lo que no causará problemas con formalidades administrativas o exámenes forenses adicionales que pudieran probar que su muerte no entra en la tipología de accidental.

Mediante nuestro diagnóstico de “verdadero positivo” en el suicidio físico de esta obra que, en cambio, no abogará por certezas absolutas ni por resoluciones cerradas, sugerimos que Wharton no ejercerá, como autora, su capacidad endiosada para castigar a los verdugos y recompensar a su víctima. Inclusive, recurrirá a su autodestrucción para negarse a exponer a su heroína al ojo clínico del lector, preservando así la privacidad de su verdadera identidad y concluyendo que es artísticamente “irrepresentable” (Moddelmog, 340). Custodiaría así su subjetividad femenina –libre, fluida y fragmentada–, inmune a la posesión intranarrativa de coleccionistas y a la apropiación de la crítica. Para Showalter, la ficción de esta novelista, en

plena transición entre dos etapas, exige finales trágicos que sean testimonio de la dificultad de las escritoras de esta época para exceder los límites permitidos por el patriarcado en la redacción de biografías de mujeres (1991, 87). Además, la idea de la muerte de una “dama” – Lily – se entremezcla con una alentadora visión del mundo de solidaridad fraternal, encarnada por Gerty y Nettie, que permite la supervivencia de una nueva generación de la *New Woman* (101). Frente a la reticencia al cambio de la heroína, Wharton superaría la crisis finisecular de su madurez artística hacia la modernidad, como pionera en la historia de la literatura femenina (103). “Beatrice Palmato”<sup>12</sup> sería el epítome de su conquista de desinhibición en las temáticas de sexualidad y de suicidio en el siglo XX. Narra la juventud de una joven con una herencia genética de demencia. Tras años de normalidad matrimonial, intuirá un abuso sexual en un gesto de afecto entre su esposo y su hija pequeña. Avergonzada ante su diagnóstico errado, se disparará a sí misma. Desbordando erotismo hacia lo pornográfico, este fragmento desvela el incesto con su atractivo y exótico padre, consentido por Beatrice poco después de su boda:

She flung herself upon the swelling member, and began to caress it insinuatingly with her tongue [...] With panting breath she wound her caress deeper and deeper into the firm, thick folds, till at length the member, thrusting her lips open, held her gasping, as if at its mercy; then, in a trice, it was withdrawn, her knees were pressed apart, and she saw it before her, above her, like a crimson flash, and at last, sinking backward into new abysses of bliss, felt it descend on her, press open the secret gates, and plunge into the deepest depths of her thirsting body... (“Beatrice Palmato”, Appendix, 176).

Replegándonos sobre la “ecografía” sociológica realizada en *The House of Mirth*, detectamos un “cáncer metastásico” de verdades absolutas y de incuestionables diagnósticos clínicos gestionados por el viejo orden patriarcal, en base a mentiras, hipocresía, injusticias, utilitarismo y artificio en el seno del Nueva York del fin de siglo. Desde su pertenencia al conservadurismo y elitismo de una alta burguesía en aparente armonía y bienestar, el enfoque contracultural de Edith Wharton sería anunciar, sin denunciar, la mala praxis ideológica de un sistema jerárquico también poblado por mujeres damnificadas dentro de una amplia cohorte

---

<sup>12</sup> El manuscrito de esta historia incompleta y jamás publicada, fechada entre 1919 y 1935, incluye varias notas, un resumen y un fragmento, que fueron descubiertos por Cynthia Griffin Wolff en la Universidad de Yale.

femenina. Entre ellas, destaca Lily Bart quien, a lo largo de la novela, se monta en un carrusel de sexualidad y de muerte que oscila vertiginosamente conforme a ritmos especulativos que alternan apreciación con depreciación. En su periplo lúdico, pasajero y mortal, es balanceada por arriesgadas (a)puestas en escena de erotismo femenino con el subsiguiente despilfarro de su instinto de conservación, por un “falso positivo” de promiscuidad mercenaria que descarta su inocencia virginal, y por deseos de desaparecer para no enfrentarse a deberes contractuales que interrumpirán, premeditada o accidentalmente, este viaje. La joven no sabrá conciliar sus aspiraciones de autonomía con la obligatoriedad del matrimonio, interiorizado como juego de azar, competitivo y divertido aunque cruel, del que no se retirará a tiempo. Frente a la adúltera Proserpina del lienzo de Rossetti entre dos hombres y hogares, no podrá edificar “su casa de la alegría” o su “bird’s nest on the edge of the cliff” (*HM*, 311) en los territorios fronterizos de la no-caída sexual, el envejecimiento y la miseria económica de la soltera, al igual que Lydia Tillotson de “Souls Belated” está desorientada sobre el escenario de la separación conyugal.

. Junto con Kate Chopin, la escritora de *The House of Mirth* acomete el trasvase del suicidio romántico de la androgénesis literaria a otro naturalista en el fin de siglo, exponiendo los peligros de la fisonomía estática y ficticia de la mujer como objeto de arte o sujeto pasivo –asexual o erótico–, fundado para la aprobación y el goce masculino. Símbolo de rendición o de resistencia pasiva, la indeterminación en la muerte voluntaria de Lily Bart, frente a otra concluyente en *The Awakening*, obra que será explorada a continuación, sugiere una pincelada sentimentalista de Edith Wharton para consolidar la inmortalidad de su criatura, recordando a las naturalezas muertas de la artista mexicana Frida Kahlo: “pinto flores para que no se mueran” (citado en Grimberg, 5). Efímera y delicada como el simbólico lirio de su nombre, la heroína perece al no aclimatarse a las inclemencias meteorológicas de la sociedad de Nueva York y no buscar otro hábitat menos viciado. En cambio, la novela de su creadora rescata para la posteridad su cenit de esplendor y belleza previo a su declive e inaplazable autodestrucción.

## 8. Kate Chopin: de la emergencia erógena al hundimiento epifánico

He sido infiel a mi marido. He escrito esta frase y no hago más que observarla –no puedo pensar en otra cosa. Incluso anoté su nombre, Otto, el cual estoy mirando fijamente: Otto Oulie, Otto Oulie, Otto Oulie (traducción propia).

SIGRID UNSET

No, tras mi ruptura con Henrik no soy más feliz. Aunque tampoco lo hubiera sido si hubiese intentado construir un futuro a su lado. Ciertamente no sería justo, ya que el pasado está detrás de nosotros (traducción propia).

SIGRID UNSET

I think that woman gets out in the daytime! [...] I've seen her! [...] It is the same woman, I know, for she is always creeping, and most women do not creep by daylight. I see her on that long road under the trees, creeping along, and when a carriage comes she hides under the blackberry vines. I don't blame her a bit. It must be very humiliating to be caught creeping by daylight! I always lock the door when I creep by daylight. I can't do it at night, for I know John would suspect something at once. And John is so queer now, that I don't want to irritate him. I wish he would take another room!

CHARLOTTE PERKINS GILMAN

*Fru Marta Oulie* (1907) –primera novela de la autora noruega Sigrid Undset, Premio Nobel de Literatura en 1928– es el diario de una mujer, abierto con su impactante confesión de adulterio y cerrado con su iniciativa para emprender su camino en solitario después de abandonar a su amante Henrik y de fallecer su marido Otto. Igualmente emancipadora es la escapada del gótico femenino de Charlotte Perkins Gilman hacia la demencia en “The Yellow Wallpaper” (1892), donde su protagonista resuelve la ecuación de confinamiento, cólera y terror al opresor rebelándose para librarse de la intimidad conyugal y no “arrastrarse” más sexualmente ante su esposo. En telepatía con esta atmósfera finisecular de quebrantamiento de las instituciones patriarcales que inmovilizan a la mujer, nos trasladamos a continuación del urbanismo neoyorquino de Edith Wharton al colorismo exótico de la Luisiana criolla<sup>13</sup> de la mano de su coetánea Kate Chopin (1850-1904). Su novela *The Awakening* (1899) será un recorrido anatómico por sensaciones biológicas y flujos sinusoidales de una heroína desde el clímax de su descubrimiento de la excitación erógena y la autonomía amatoria hasta el

---

<sup>13</sup> Aunque hoy indique mezcla de razas, el término criollo originalmente denominaba a los nativos del Nuevo Mundo con ascendencia puramente francesa o española, para distinguirse de aquéllos de origen anglosajón.

hundimiento de la autodeterminación suicida, “epifánica” para ella y plural para el lector. En el conjunto de esta tesis, los estados psicológicos, la sucesión de acontecimientos y el culto al cuerpo en esta obra suponen un punto de inflexión en la trayectoria de la escritura en torno a la sexualidad y la muerte voluntaria de la mujer al fracturar clichés temáticos y arquetipos paradigmáticos de la tradición literaria masculina, con el fin de explorar una experiencia genuinamente femenina, igualmente sujeta a tabúes en este contexto espaciotemporal sureño.

De ascendencia franco-irlandesa y nacida en St. Louis, Missouri, Kate Chopin también subvierte el modelo de escritora decimonónica: “la solterona”. La pérdida de su padre durante su infancia y las leyes del patriarcado en un hogar regentado por su madre, abuela y bisabuela serán determinantes para que su prosa cuestione los valores tradicionales del matrimonio y de la familia. Aunque se casará, vivirá en Nueva Orleans y dará a luz a seis hijos, se convertirá en una figura estelar de los salones artísticos de su época y se dedicará profesionalmente a la literatura tras la ruina económica derivada de la temprana muerte de su marido Oscar. Sin embargo, será forzada a mostrar una imagen de autora doméstica, regionalista, espontánea y poco ambiciosa que explota sus encantos femeninos mediante su obra, en vez de plantearse con seriedad su carrera en las letras (Toth, 164-65). Además, las editoriales contemporáneas se interesarán más en la *New Woman* que en sufridoras casadas, por lo que Kate Chopin se adaptará a la demanda (110) y, al ser consciente de que se venden, compondrá historias cortas sobre la idiosincrasia de la Luisiana (132). En cambio, su última novela *The Awakening* no perseguirá agradar al mercado, aunque no será su única apología sobre la autonomía femenina del placer erógeno y el adulterio. En relatos anteriores, ya recurrió a la valencia narrativa de la transgresión sexual de mujeres afroamericanas y de otras blancas de clase baja, que no escandalizará tanto al público como “la caída” de una dama de la alta sociedad de Nueva Orleans. Antes de abordar su delito, exploraremos “The Storm”<sup>14</sup> (1898), donde se retrata el

---

<sup>14</sup> Relato que nunca fue publicado debido a su alto contenido sexual y que fue hallado en su diario tras su muerte.

hipererotismo de Calixta, descrita en su precuela de 1892 como: “little Spanish vixen” (“At the ’Cadian Ball”<sup>15</sup>, 179). En dicho relato, esta joven bella y pobre vive un encuentro sexual “*interruptus*” con un rico terrateniente criollo: “Calixta’s senses were reeling; and they were well-nigh left her when she felt Alcée’s lips brush her ear like the touch of a rose” (*CAD*, 186). Debido a su pertenencia a esferas socioeconómicas distintas, se casará con Bobinôt, un hombre humilde que la ama, tomando ella misma la iniciativa con desgana: “You been sayin’ all along you want to marry me... Well, if you want, yet, I don’t care, me” (187), mientras Alcée Laballière<sup>16</sup> contraerá matrimonio con un “ángel del hogar” sureño, su prima Clarisse.

“The Storm” se inicia cinco años después con Calixta cosiendo furiosamente en su hogar y sin la compañía de su marido e hijo, mientras se avecina una tormenta de verano. Antes de aproximarse a su puerta una imagen de erotismo masculino: un hombre cabalgando, que será su antiguo pretendiente, ya tenía una prenda íntima desabrochada. Con el hombro desnudo como Lilith en el cuadro de D.G. Rossetti, su *deshabillé* insinúa su disponibilidad sexual al invitar al hombre a introducirse en su casa para resguardarse de la lluvia. Tanto el calor estival como el atractivo de la mujer, que guarda en su memoria como mito erótico, incitan al terrateniente al acercamiento físico, que evocará apetitos venéreos experimentados en el pasado: “Alcée clasped her shoulders and looked into her face. The contact of her warm, palpitating body when he had unthinkingly drawn her into his arms, had aroused all the old-time infatuation and desire for her flesh” (“The Storm”<sup>17</sup>, 283), los cuales, en esta ocasión, sí podrán materializar tórridamente gracias a una confluencia copular sin interferencias. Mientras que la probable virginidad de Calixta en “At the ’Cadian Ball” impidió un lustro atrás la consumación amatoria, impera ahora la liberación frente a las ligaduras de relaciones sexuales premaritales: “Now... her lips seemed in a manner free to be tasted, as well as her

---

<sup>15</sup> A partir de ahora, las referencias a la historia corta “At the ’Cadian Ball” se realizarán con la abreviatura *CAD*.

<sup>16</sup> Según Emily Toth, este relato refleja la tempestuosa relación ilícita entre un hombre casado y antiguo amante de Kate Chopin, Albert Sampite, como Alcée, con Maria Normand de ascendencia hispana, como Calixta.

<sup>17</sup> A partir de ahora, las referencias a la historia corta “The Storm” se realizarán con la abreviatura *STO*.



round, white throat and her whither breasts” (*STO*, 284). El lenguaje vegetal también será el recurso estilístico de Chopin para sugerir el erotismo femenino. Por un lado, la comparación de los labios de la joven con el afrodisíaco color rojo de la granada recuerdan a la encrucijada amorosa del lienzo prerrafaelita *Proserpine*, al ser el ambivalente símbolo de pasión amorosa y fidelidad conyugal. Por otro, la etimología botánica del nombre de Calixta<sup>18</sup> simboliza su fertilidad, apertura floral y eclosión de voluptuosidad, como mujer dispuesta a perderse en ardorosos instintos orgánicos y a ser inseminada por su amante de forma placentera, no destructora: “Her firm, elastic flesh that was knowing for the first time its birthright, was like a creamy lily that the sun invites to contribute its breath and perfume to the undying life of the world” (284). De hecho, los gestos de rebosante entrada y recepción implícitos en los actos verbales de abrir y cerrar son vitales en el relato (Seyersted, 167). La excitación sexual se adueña de ella, desencadenándose una metáfora de invasión carnal del objeto masculino: “The generous abundance of her passion... was like a white flame which penetrated and found response in depths of his own sensuous nature that had never yet been reached” (*STO*, 284).

El adulterio cometido por Alcée y Calixta, que podría hacer tambalear sus respectivos matrimonios, no será insinuado veladamente en “The Storm”, sino verbalizado explícitamente y con consentimiento femenino desde estos preliminares que despegan en curva ascendente hasta el clímax sexual: “When he touched her breasts, they gave themselves up in quivering ecstasy, inviting his lips. Her mouth was a fountain of delight. And when he possessed her, they seemed to swoon together at the very borderland of life’s mystery” (284). Este orgasmo alcanzado por ambos, concurrente con la tormenta que amainará, precede al adormecimiento post-coital, al abandono del lecho por parte del hombre y la huella de resarcimiento corporal en la mujer, exenta de culpabilidad o arrepentimiento cuando su marido y su hijo regresarán a casa. La hegemónica ideología epidérmica de permisividad a la sexualidad de las clases bajas,

---

<sup>18</sup> Calixta procede etimológicamente de “*calyx*” que en inglés denomina el cáliz de una flor que se abre.

a la sensualidad de la criolla –no de la anglosajona– y al desliz masculino se superponen al implante de un subversivo tejido biológico de Kate Chopin en forma de un desenlace que celebra que las relaciones extraconyugales no rompen, sino que fortalecen, el matrimonio: “The storm passed and every one was happy” (286). Mientras que subyace la promesa tácita entre Alcée y Calixta de reincidir en sus clandestinos encuentros sexuales, Bobinôt permanece ajeno a la traición de su cónyuge y Clarisse –el no-racial y asexual “ángel del hogar– se verá exonerada de sus obligaciones sexuales hacia su marido al tener su beneplácito para extender su visita familiar junto a sus hijos fuera del hogar: “Devoted... to her husband, their intimate conjugal life was something which she was more than willing to forego for a while” (286).

La novela *The Awakening* es una valiente apuesta de Kate Chopin al ser la primera iniciativa vehemente y revolucionaria de una escritora a la hora de abordar expresamente la sexualidad femenina fuera del matrimonio y de la procreación. Aunque esta obra no describa gráficamente la consumación coital ni privilegie la genitalidad en las promiscuas citas de una insatisfecha señora casada con su amante, propulsará una sustancial artillería de devastadoras críticas con el concomitante ostracismo literario<sup>19</sup> de esta autora. De hecho, desnudará el placer físico alcanzado por su heroína desde la nebulosidad narrativa del homoerotismo y de la voluptuosidad onanista hasta la nitidez de furtivas relaciones heterosexuales. Chopin narra las vacaciones de la familia burguesa de los Pontellier de Nueva Orleans, compuesta por Léonce –un acaudalado hombre de negocios–, su esposa Edna de 28 años y sus dos hijos de corta edad, en Grand Isle, un centro turístico de la costa del Golfo<sup>20</sup>. Esta historia es la travesía de una protagonista que ansía sentir emociones nuevas y que se dirige hacia los insondables misterios de lo prohibido y lo desconocido –sexualidad y muerte voluntaria– que confluyen en el elemento primordial del agua. Para Isabel Durán, el *Bildungsroman*

---

<sup>19</sup> Hoy escritora de fama mundial, Kate Chopin desapareció del ámbito literario tras esta novela y falleció pocos años después, sin ser “resucitada” hasta los años 60 del siglo XX gracias al académico noruego Per Seyersted.

<sup>20</sup> Esta ambientación obedece a las vacaciones que Chopin disfrutó con su familia en esta zona geográfica.

masculino dramatiza el aprendizaje moral e intelectual del héroe para que adquiriera una filosofía de vida, mientras que su versión femenina –las “novelas del despertar”– versan sobre las agobiantes limitaciones sociales en torno a la mujer que realiza un viaje interior de autoconocimiento para hallar las discrepancias entre su Yo privado y otro público por culpa de las instituciones patriarcales (2001). Inclusive, la prosa de Chopin ejemplificaría una narrativa de tipo “impresionista”<sup>21</sup>, que explora una *terra incognita* femenina sumergida entre ambigüedad, miedos, confusión y dudas frente a la lógica del realismo decimonónico (2001). Se desvinculará de autoras sureñas obsesionadas con un pasado idealizado y se identificará con la *New Woman*, a pesar de no abogar públicamente por el sufragio universal ni por una literatura didáctica feminista (Showalter, 1991, 71). En cambio, el naturalismo de Émile Zola y los cuentos de Guy de Maupassant<sup>22</sup> serán decisivos en su embrionaria investigación de territorios infranqueables de la psique de la mujer, únicamente colonizados de forma plena en el siglo XX. La temática de éste último con amores ilícitos, locura y suicidio, inmunes a juicios morales y a castigos finales, ejercerá un potente influjo en *The Awakening* (Toth, 123). Esta obra también respondería a teorías darwinistas agazapadas en el panorama finisecular. Por un lado, las reescribe en términos igualitarios entre ambos sexos, siendo la naturaleza una bestia hambrienta, tanto creativa como destructora, para que la heroína materialice su desafío al cosmos (Killeen, 417-18). Por otro, reniega de ellas al promulgar un rol femenino pasivo durante las relaciones sexuales, frente a la fuerza mental y corporal del hombre (Gray, 70).

Nativa de Kentucky y foránea en Luisiana, Edna Pontellier se casó años atrás con Leónce sin estar enamorada de este adulator y pretendiente mayor que ella, con el objetivo de contravenir el mandato de su padre presbiteriano de no unirse a un hombre católico. Dentro del marco de la relajación de los códigos de conducta sexual durante el período estival y de la exuberancia de la idílica costa del sur de los Estados Unidos, la heroína experimentará una

---

<sup>21</sup> La biografía de Toth plantea la posible amistad de la autora con el artista impresionista francés Edgar Degas.

<sup>22</sup> Influida por su ascendencia francesa, Chopin tradujo e introdujo la obra de Maupassant en Estados Unidos.

infatuación por el joven Robert Lebrun –el hijo de la propietaria del *resort* vacacional–, que le recuerda a sus amores adolescentes antes del letargo invernal de su matrimonio que adormece su cuerpo durante las cuatro estaciones. Acercándose a la edad crítica de los treinta años y con una armoniosa vida familiar sólo de cara a la sociedad, Edna será ayudada por este joven sensible y encantador no sólo a profundizar en su conocimiento sobre la cultura criolla a través de leyendas populares, sino también al convertirse en su *cicerone* durante aventuras iniciáticas por hermosas playas subtropicales. Le mostrará primitivas formas de vida isleñas, conciliables con su visión utópica del amor entre una mujer casada y un hombre soltero sin fortuna lejos de preceptos sociales. Además, le enseñará a nadar en el mar, una desconocida experiencia sensorial azotada por la intensidad orgásmica de inéditas sensaciones orgánicas.

Sin embargo, será otra veraneante junto a su familia en este centro vacacional, quien primero inducirá a Edna a bañarse en las aguas para destensar la rigidez de las contracturas moralizantes de su entorno familiar y mostrarse receptiva al oleaje de la sensualidad erógena de su cuerpo: “That summer at Grand Isle she began to loosen a little the mantle of reserve that had always enveloped her [...] The most obvious was the influence of Adèle Ratignolle. The excessive physical charm of the Creole had first attracted her, for Edna had a sensuous susceptibility to beauty” (*The Awakening*<sup>23</sup>, 14). Esta amiga será descrita como “*Madonna* sensual” de provocativa belleza autóctona: “Two lips that pouted, that were so red one could only think of cherries or some other delicious crimson fruit in looking at them. She was growing a little stout, but it did not seem to detract an iota from the grace of every step, pose, gesture...” (AW, 9). Aunque la cultura criolla en el siglo XIX fuera tolerante para hablar del sexo sin prejuicios y para contemplar el voluptuoso cuerpo femenino sin tabúes, prescribirá simultáneamente su castidad de la mujer (Seyersted, 135). De hecho, Adèle será, ante todo, un “ángel del hogar”: dócil, afortunado y dichoso con los estatutarios roles de esposa y madre.

---

<sup>23</sup> A partir de ahora, las referencias a la novela *The Awakening* se realizarán mediante la abreviatura AW.

Pero sus inocentes intercambios homoeróticos con Edna se nutrirán del disfrute mutuo de la sororidad femenina, compartiendo juntas confidencias íntimas, paseos marítimos, caricias y desnudez en los vestuarios de la playa, sin intencionalidad lésbica ni intervención masculina:

Madame Ratignolle laid her hand over that of Mrs. Pontellier, which was near her. Seeing that the hand was not withdrawn, she clasped it firmly and warmly. She even stroked it a little, fondly, with the other hand, murmuring in an undertone, "Pauvre chérie". The action was at first a little confusing to Edna, but she soon lent herself readily to the Creole's gentle caress. She was not accustomed to an outward and spoken expression of affection, either in herself or in others" (AW, 17).

La atracción de la heroína hacia otra mujer será erótica al contemplar con deleite su belleza física, mientras que Adèle sólo desarrollará un afecto maternal hacia ella (Showalter, 1991, 74-75), al tener su atractivo físico a su marido como único beneficiario y al encontrarse disponible sexualmente ante él sólo para la procreación. En cualquier caso, la apertura de la bisexualidad a la multiplicidad del deseo no atemorizará a Edna, pese a la heterosexualidad imperante en la novela (Pontuale, 41). El roce o fricción contra la piel femenina será vital para estimular el "despertar" de la protagonista hacia placeres onanistas: "She put her head down on Madame Ratignolle's shoulder. She was flushed and felt intoxicated with the sound of her own voice and the unaccustomed taste of candor. It muddled her like wine, or like a first breath of freedom" (AW, 19), como la antesala a sucesivos espasmos de intensa emergencia erógena y a su futuro adulterio en Nueva Orleans. Ligado a la tradición literaria en torno a la sexualidad y al suicidio de la mujer, el agua hechizará a una impresionable Edna: "The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation" (14). Tras el insistente eco de Adèle y de la mano de Robert, sus abluciones desvelarán la sensualidad de su cuerpo, desnudo por primera vez ante un mar antropomórfico: "The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace" (14). Rodeada de embriagadores perfumes, sugerentes sonidos y la brisa del

litoral, se galvanizará con el medio acuático en un simbólico encuentro erótico, en sintonía con la voluptuosidad experimentada por Maggie Tulliver de la novela *The Mill on the Floss* de George Eliot en contacto con la frondosidad boscosa de la naturaleza en Red Deeps:

She did shout for joy, as with a sweeping stroke or two she lifted her body to the surface of the water. A feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her soul. She grew daring and reckless, overestimating her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before [...] She would not join the groups... intoxicated with her newly conquered power, she swam out alone [...] she seemed to be reaching out for the unlimited in which to lose herself (27-28).

El mar ejercerá un poder de abducción sobre una heroína exultante ante este estímulo embrujador y seductor. Pletórica de euforia, se desliza sin temor por este elemento lubricante que la hipnotiza al ser abierto, dilatado, infinito y sin límites, respecto a su acotado terreno de acción y decisión como mujer, pero también al propiciar a que exteriorice el inmenso, aunque oculto, potencial de la libido femenina, que desacreditaría el reglamento ideológico patriarcal por el cual la excitación sexual únicamente se alcanza por y para el hombre –colonizador de sus genitales internos. Frente a la uniformidad del orgasmo masculino en torno al falo, Chopin sugeriría la heterogeneidad del placer erógeno generado por y para el propio cuerpo femenino, reflejado por diversas declinaciones epidérmicas sin invasiones vaginales. Aparte de la sacudida marina que enardece sus cinco sentidos y del hedonismo de desnudarse para bañarse, se suman las estimulantes sensaciones de descalzarse, sentir el suave tacto de sábanas limpias sobre su piel y restregar sus extremidades carnosas antes de caer rendida al gozo del sueño:

She took off her shoes and stockings and stretched herself in the very center of the high, white bed. How luxurious it felt to rest thus in a strange, quaint bed, with its sweet country odor of laurel lingering around the sheets and mattress! She stretched her strong limbs that ached a little. She ran her fingers through her loosened hair for a while. She looked at her round arms as she held them straight up and rubbed them one after the other, observing closely, as if it were something she saw for the first time, the fine, firm quality and texture of her flesh. She clasped her hands easily above her head... she fell asleep (36).

No sólo contemplar la belleza física de Adèle logra satisfacer sus deseos sexuales, sino también encarar sin pudor y disfrutar de su propia anatomía, expuesta y atrayente por primera

vez. Perderá así su “virginidad” consigo misma, entendida no como la ruptura del himen con la penetración masculina, sino como sensaciones placenteras de autoerotismo fuera de la vagina. Al separarse del grupo de veraneantes –que incluye al esposo de Edna–, y realizar junto a ella una excursión por recónditos y edénicos parajes de la isla, Robert se embarca en un cortejo, subliminal o intencionado, que fusiona la inocencia de su juventud y la teatralidad de su cultura con la profusión de ideales amorosos. Pero, ante todo, mediará en estas nuevas vivencias erógenas de la heroína, que despertarán la plena consciencia y disfrute de sus ritmos biológicos, como el dormir o el apetito voraz tras desperezarse de su siesta, poderosamente influidos por la exuberancia tropical. Paradójicamente, su despertar sexual contrasta con el placer del sueño que la invade en numerosas ocasiones. Tras estas epifanías instintivas y orgásmicas, también vigorizadas por una pasión naciente o únicamente por la camaradería con su nuevo amigo, Edna rehuirá practicar el sexo con Mr. Pontellier, implícito cuando éste le exige que entre en la habitación, que se acueste a su lado y que no siga deambulando sola durante la noche. Ella intuiría ya que “el océano” de novedosa sensualidad experimentada en esas vacaciones es más extenso y excitante que el sucinto y contractual contacto coital con su marido. Así arrancará su insurrección contra el patriarcado al dirigirse a él con autoridad y agresividad: “Léonce, go to bed... I mean to stay out here. I don’t want to go in, and I don’t intend to. Don’t speak to me like that; I shall not answer you” (AW, 31). Mr. Pontellier siempre se había considerado el usufructuario vitalicio de su mujer, coleccionable como útil obra de exposición pública, devoción maternal y objeto sexual, pero también comprobará ahora que es susceptible al deterioro orgánico por culpa de otro poder masculino –los rayos del fálico sol que usurpan “su” valiosa posesión al quemar la blanca tez de Edna durante su exposición cutánea en Grand Isle: “‘you are burnt beyond recognition’... looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property” (4). Chopin reivindica que la joven

puede sentir un placer corporal inimaginable para Léonce, pero la novela advierte, además, a los hombres que se preocupen por las necesidades sexuales de sus cónyuges (Heilmann, 91).

Edna se obstina en desoír voces masculinas para escuchar con detenimiento el susurro del mar y estremecerse con los conciertos de Mlle. Reisz: “The very first chords [...] sent a keen tremor down Mrs. Pontellier’s spinal column [...] the very passions themselves... splendid body, she trembled, she was choking, and the tears blinded her” (AW, 26). Su amiga es una “solterona” huraña, dominante e irascible, atraída por su belleza, marginada por la comunidad y admirada sólo por su prodigioso talento como pianista. Sus melodías musicales serán una corriente de gozo electrizante que enfervorizará a una heroína, quien será pronto expoliada de sus extravagancias eróticas y “sueños de una noche de verano”. Por un lado, Robert desaparecerá de su vida al marcharse súbitamente a México para independizarse y hacer fortuna. Según Toth, muchos estadounidenses de la época solían ir a este país para mantener relaciones sexuales con otros hombres (213). Aunque no se confirme esta lectura gay, el público finisecular quizá reconoció en él códigos de conducta que identificaban la orientación homosexual de ese período (213), lo cual también explicaría la permisividad en las escapadas de Edna y “su amigo” poco varonil. Por otro, los Pontellier deberán regresar a su mansión de Nueva Orleans tras el descanso estival. Pero ella no será la misma mujer. Si bien nunca hizo gala de un instinto maternal desarrollado ni de un afecto desmedido por su solícito marido, la apatía, la negligencia y la insubordinación en relación a sus labores domésticas, roles institucionales y compromisos sociales definen ahora su conducta que irrita a Léonce: “Her new and unexpected line of conduct completely bewildered him. It shocked him. Then her absolute disregard for her duties as a wife angered him. When Mr. Pontellier became rude, Edna grew insolent. She has resolved never to take another step backward” (AW, 55). Él pedirá consejo a su médico ante comentarios insólitos de su esposa sobre la vida de casados: “She says a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth. Nice thing



for a woman to say to her husband” (63), que achaca a los círculos feministas que frecuenta. Dr. Mandelet le instará a no interferir en esta excentricidad pasajera de su esposa, quien llegará a desafiar la autoridad marcial de su padre al negarse a asistir a la boda de su hermana.

En su malestar incidiría, ahora y con mayor virulencia, su estigma como forastera – presbiteriana de Kentucky, de nacimiento– inmersa en la carnavalesca idiosincrasia de la Luisiana criolla y católica, de adopción<sup>24</sup>. No obstante, alcanzará, ficticia y fugazmente, la emancipación y la soberanía ansiadas por este prototipo de *New Woman* gracias al viaje de negocios de su marido a Nueva York y a la estancia de sus hijos junto a su abuela. Su caudal de pasión será canalizado ahora por su nueva dedicación a la pintura, otro placer sensual que despierta zonas erógenas de su mente y es alimentado por los elogios de su círculo de amigas. Para convertirse en creadora, desertará de su suntuoso hogar familiar, alquilará la modesta “The Pigeon House” y concebirá allí un espacio propio para el arte, que décadas más tarde reclamará Virginia Woolf con vehemencia. De Beauvoir insiste que la mujer burguesa ha sido aleccionada a aferrarse a las cadenas de la sumisión patriarcal sin abdicar a sus privilegios clasistas al ser consciente de que su liberación del hombre la condenaría al trabajo (1949a, 194). En cambio, la etiqueta, la opulencia y el materialismo de la alta sociedad sureña son asfixiantes para Edna, quien experimenta un regocijo inusitado con su voluntaria degradación social y familiar, ya que pavimenta su escalada espiritual y sexual. Materializará su necesidad vital de destruir su matrimonio al arrojar su anillo contra el suelo, al romper con violencia un jarrón y al celebrar la libertad ganada, como mujer y artista, con un festín gastronómico junto a sus amigos que coincidirá con su cumpleaños. Eulalia Piñero señala que, frente a otras obras con inapetentes personajes femeninos, el “banquete lucuniano” de la robusta heroína de *The Awakening*, con abundantes viandas y bebidas, delata sus “deseos de cuerpo” y hedonismo, a la vez que simboliza sus ganas de vivir y la exposición pública de su cambio interno (82-83).

---

<sup>24</sup> Este sentimiento de extranjería tendría raíces en la biografía de Kate Chopin quien, aunque era católica y franco-irlandesa, procedía de Missouri y también estuvo casada con un hombre de negocios de Nueva Orleans.

Después de haber gozado de pulsiones masturbadoras, tocamientos con otras mujeres, así como de la imantación erótica del arte y la naturaleza, estará ya capacitada para adentrarse en la reciprocidad del placer coital gracias a Alcée Arobin<sup>25</sup>. Pese a seguir obsesionada con un Robert idealizado y asociado a agradables recuerdos estivales, será infiel a Léonce en, al menos, tres ocasiones narrativas con este caballero de clase alta, jugador empedernido y atractivo mujeriego que seduce a insatisfechas damas casadas. Frente al sometimiento y a la apatía sexual durante una década junto su marido avejentado, la sensación de empoderamiento y superioridad de Edna se yergue triunfal ante su amante, que colmará sus deseos amorios, pero al que ella instrumentalizará como un objeto en sus manos: “When he... kissed her, she clasped his head, holding his lips to hers. It was the first kiss of her life to which her nature had really responded. It was a flaming torch that kindled desire” (80). Chopin relatará que Edna llorará durante la noche tras despedirse de él y expondrá las emociones contrariadas que la embargan: “Among the conflicting sensations which assailed her, there was neither shame nor remorse. There was a dull pang of regret because it was not the kiss of love which had inflamed her, because it was not love which had held this cup of life to her lips” (80). Con estas palabras, no sólo se ratifica la consumación del acto sexual y se metaforiza el orgasmo femenino alcanzado, sino que también se expresa su lamento por haber sido infiel a Robert, no a su marido a quien borró de su memoria, al igual que Calixta en el relato “The Storm”.

El adulterio de la protagonista de *The Awakening* se cimienta en la atracción física mutua y el vigor sexual de Alcée: “He could feel the response of her flesh to his touch” (88), alejándose de cualquier romanticismo o intención de conocer en profundidad a su galán con quien “interactúa” pero con quien evita conversar. Esta “sexualidad del silencio”, en cambio, armoniza con una comunicación no verbal entre ambos durante citas sociales, cargadas de excitación erótica, gestos de complicidad, miradas furtivas, la proximidad de sus cuerpos y

---

<sup>25</sup> Alcée Arobin también estaría inspirado en Albert Sampite, el amante de la escritora después del fallecimiento de su marido, con quien incluso pudo haber mantenido una relación cuando Oscar Chopin aún vivía (Toth, 96).

besos en la mano. Mientras que sus roles de esposa y madre se han evaporado, se fraguará en la mente de Edna una encarnizada batalla entre el frenesí dionisiaco del cuerpo junto a su amante y la veneración hacia su apolíneo e incorpóreo Robert, que reside como un ideal en el universo de su subjetividad femenina. Mlle. Reisz no sólo recibirá las cartas de éste último y las leerá a su amiga, sino que también será la artífice para alentar esta infatuación frenada por la distancia, mientras que Adèle advertirá a la heroína de que las visitas de Alcée alimentan rumores malintencionados debido a su mala reputación. Aunque su *affaire* con este gigoló criollo despierte su sexualidad, no contamina su fantasía sobre el amor verdadero que retiene su aura mágica, al entender que el deseo erótico hacia un hombre no merma, sino que refuerza la conexión espiritual hacia otro (Showalter, 1991, 78). La pianista actuará como médium a para que Edna culmine un nuevo clímax erógeno como respuesta a la galvanización cósmica desencadenada por la música y por la materialidad de la carta en sus manos: “She sat holding it in her hand, while the music penetrated her whole being like an effulgence, warming and brightening the dark places of her soul. It prepared her for joy and exultation” (AW, 77).

Como frecuente valencia combinatoria en la literatura femenina, la protagonista de *The Awakening* tampoco se afiliará a los dos antagónicos de feminidad encarnados por sus mejores amigas. Por un lado, Mme. Ratignolle es la “mujer-madre”, sin individualidad al ser una extremidad de su propio marido e hijos. Vinculada con la fertilidad vegetal de Grand Isle, simboliza la sexualidad abocada a la fecundación. Chopin innovará el panorama literario con Adèle al describir su belleza física durante el embarazo, ya que la gestación solía permanecer oculto del ojo público. Su exuberante felicidad como mujer casada indica que la autora no defenderá un credo feminista hacia la igualdad de sexos (N. Walker, 256), pero no descarta que sea el velo narrativo de un drama interno fruto del adoctrinamiento ejercido sobre ella. Por otro, Mlle. Reisz es la artista solitaria que reniega de convenciones sociales. Al renunciar al atractivo físico, al amor, al erotismo y a la vida pública, su asexualidad y marginación

subsiguiente no suponen una amenaza contra la ideología patriarcal al no quebrar la relación binaria de dominio y subordinación entre ambos sexos (Gray, 62). En cambio, Edna no está dispuesta a sacrificar el placer erógeno ni el amor platónico como precio a su independencia.

El culto al cuerpo y la voz del instinto sexual junto a Alcée no saciarán a Edna, por lo que buscará la trascendencia orgánica y espiritual con Robert, cuando vuelve inesperadamente de México. El joven representa el amor platónico y su recuerdo abstracto ha llenado su intelecto desde el verano. Tal vez por ello, los sentimientos de la heroína adolecerían de autenticidad y Lebrun habría sido, en otro contexto, sólo un insignificante amante más tras su despertar erótico, si hubieran consumado el acto sexual antes de su viaje. Frente a su devoción afectiva en la isla, él se mostrará ahora distante con ella desde sus primeras citas, así como perturbado por su “amistad” con Alcée. Pero Edna volverá a tomar la iniciativa embistiendo sexualmente, aunque con delicadeza, a Robert que se rinde a la pasión y confiesa haber huido del país para no enfrentarse a sus sentimientos hacia una mujer casada y, por tanto, prohibida:

She leaned over and kissed him— a soft, cool, delicate kiss, whose voluptuous sting penetrated his whole being— then she moved away from him. He followed, and took her in his arms, just holding her close to him. She put her hand up to his face and pressed his cheek against her own. The action was full of love and tenderness. He sought her lips again. Then he drew her down upon the sofa beside him and held her hand in both of his. ‘Now you know’, he said, ‘now you know what I have been fighting against since last summer at Grand Isle; what drove me away and drove me back again’ (AW, 101).

En oposición a Lily Bart en *The House of Mirth*, la heroína necesita amar, desear y erotizar por sí misma, no sólo ser amada, deseada y erotizada. El lector estadounidense del fin de siglo la juzgará y condenará de antemano al calificarla como una mujer lujuriosa y egoísta, al no tener un amante, sino dos. Esta reacción respondería a prejuicios androcentristas desde tiempos inmemoriales. Frente a la laxitud social respecto a los deslices sexuales del hombre, el adulterio femenino se tipificaba como crimen de alta traición por la posibilidad implícita de introducir a un bastardo en el seno familiar (De Beauvoir, 1949a, 140). *The Awakening* recibirá ataques feroces por su realismo al abordar la infidelidad de la heroína que atenta

contra la mitología de la castidad de la mujer blanca y por su falta de arrepentimiento al mancillar las sagradas instituciones del matrimonio y la maternidad (Elfenbein, 305). En la reseña del periódico *St. Louis Daily Globe-Democrat*, se escribirá en 1899 que no es un libro “saludable” al no transmitir una moral aleccionadora y porque “el veneno de la pasión invade el organismo de Edna diluyéndose con su leche materna” (163). Se denunciaría la celebración de la traición y del placer erótico en la obra, pero también la formulación de reincidencia en la conducta promiscua por parte de la esposa: “To-day it is Arobin, to-morrow it will be some one else. It makes no difference to me” (AW, 108), así como su “*coup d'état*” que ataca frontalmente la autoridad del marido: “I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not” (102). No obstante, ella misma reclama, como mujer, los mismos derechos de propiedad sobre el ser amado, Robert: “She could picture at that moment no greater bliss on earth than possession of the beloved one” (106), que proceden de una herencia masculina.

Edna romperá la ecuación matemática entre sexualidad y procreación. Experimentará con nuevas y potentes sensaciones erógenas avivadas por sus cinco sentidos: la vista de la inmensidad del mar y la belleza femenina; el tacto de la piel de su amiga Adèle o el vigor de sus jóvenes amantes; el olor del mar; el sabor de los besos de Alcée y Robert, o de los alimentos devorados; así como el sonido de la música y el agua. Su fase de evacuación erótica supone una afrenta contra las escasas y frustrantes relaciones carnales con su marido. Sin embargo, esta quimera femenina de soberanía sobre su cuerpo y mente alcanzada en Nueva Orleans será transitoria. El encantamiento se romperá y se desbordará hacia el suicidio, no ante el regreso de Mr. Pontellier y de sus hijos, sino ante la incidencia de variables expuestas a continuación. En definitiva, *The Awakening* es un “despertar” a las infinitas posibilidades de la sexualidad femenina que permanecen ocultas por mandato patriarcal. Sin renunciar al amor apolíneo de la tradición romántica, Chopin encañona hacia el siglo XX una voluptuosidad dionisiaca regentada por su heroína, y no en poder del hombre como creador literario o de un

personaje usufructuario en la novela. Para Sandra Gilbert, Edna es la reencarnación de la diosa Afrodita: radiante ícono finisecular de liberación erótica y de energía sexual emisora, evocando, además, la fascinación del personaje de esta autora por el agua con la imagen de esta divinidad que emerge de la espuma del mar en el lienzo *El Nacimiento de Venus*, del pintor renacentista Sandro Boticelli (280-81). El nexos literario con Safo –sacerdotisa de esta deidad grecorromana– se robustece con otras manifestaciones artísticas contemporáneas para Chopin, como la danza moderna de Isadora Duncan –la subversiva bailarina californiana que escandalizó los escenarios al rechazar el ballet clásico e incorporar en sus coreografías el desenfreno de las Bacantes y cadencias venusianas con inspiración oceánica. Esta novela enfatiza estos mismos flujos rítmicos asociados con el medio líquido, que oscilan entre la emergencia erógena del renacer sexual de una esposa desencantada y su hundimiento epifánico con el desenlace de muerte voluntaria bajo la fórmula narrativa del viaje cíclico con origen y destino al mar, que reanima a la heroína con su boca a boca, pero también la asesina.

\* \* \* \* \*

She went back to her bed and sat down on it [...] she steadied her left hand on it and cut through the artery. The blood spurted out, hitting a small water-colour on the wall above her bed. Noticing it, she moved her hand. She lay down on the bed and mechanically pushed off her shoes with her feet, and put her hand under the cover to prevent the blood from making a mess. She did not think; she was not afraid; she felt only that she was surrendering to the inevitable. The pain of the cut was not great – only sharp and distinct, and concentrated on one spot. After a while a strange, unknown sensation took hold of her, an agony that grew and grew – not a fear of anything in particular, but the feeling of an ache round her heart and sickness... She opened her eyes, but black specks flickered before her sight and she could not breathe. The room seemed to crumble down on her. She tumbled out of bed, tore the door open, rushed up the stairs to the roof, and collapsed on the last step.

SIGRID UNSET

Mais quand elle fut arrivée en bas, l'odeur de l'eau la frappa enfin. Elle eut un brusque mouvement de stupeur et de colère, s'arrêta une seconde, puis descendit encore, malgré l'eau qui traversait ses chaussures et alourdissait sa jupe. Et, seulement quand elle fut entrée dans la Seine jusqu'à mi-corps, la raison lui revint complètement. Elle se sentit glacée, voulut crier, mais elle eut seulement le temps de tracer le signe de la croix et le bras levé retomba : elle était morte. Le petit cadavre flotta un instant, comme un paquet de chiffons avant de disparaître, happé par la sombre Seine.

IRÈNE NÉMIROVSKY

El suicidio de Edna en *The Awakening* será mesmerizado por las claras aguas de las costas sureñas y embellecido por los trazos difuminados de la pluma impresionista de Kate Chopin, divergiendo así de otras narrativas femeninas de muerte voluntaria. Por un lado, el realismo del descarnado corte y crudo derramamiento mortal de sangre que se propinará la prometedora artista que protagoniza *Jenny* (1911) de Sigrid Undset. Por otro, la suciedad y la oscuridad del parisino río Sena que ahogará a la expatriada rusa Tatiana, quien se arrepentirá demasiado tarde de su acto a la usanza de Ana Karénina en *Les Mouches d'Automne* (1931) de la autora franco-ucraniana Irène Nemirovsky, exterminada durante el genocidio nazi.

El diseño de la *New Woman* de Chopin está abocado al fracaso y no puede sobrevivir en su hábitat autóctono por culpa del determinismo social y del empeño de su heroína por conjugar elementos químicos con signo distinto para la mujer de su época: la negatividad de la dependencia romántica de la ideología patriarcal y la positividad de la sexualidad instintiva en tímidas vías de colonización femenina. La autora se hará eco de las teorías darwinianas al reivindicar el animalismo de las pulsiones libidinosas de Edna sin connotaciones peyorativas, aunque sesgadas por la intervención del lenguaje y el diagnóstico masculino de Dr. Mandelet:

He observed his hostess attentively..., and noted a subtle change which had transformed her from the listless woman... into a being who, for the moment, seemed palpitant with the forces of life. Her speech was warm and energetic. There was no repression in her glance or gesture. She reminded him of some beautiful, sleek animal waking up in the sun (AW, 67).

Existen escasas evidencias narrativas e interpretaciones críticas que avalen la tesis de la enfermedad mental de Edna como el detonante de su suicidio. Pese a ello, ya desde el inicio de *The Awakening*, será retratada como un ser introvertido y reservado: “Mrs. Pontellier was not a woman given to confidences [...] even as a child she had lived her own small life all within herself. At a very early period she had apprehended instinctively the dual life – that outward existence which conforms, the inward life which questions” (14). Propensa a la

soledad<sup>26</sup> y al enmascaramiento de su dolor, privilegiará su vida interior inquisitiva, hallando sosiego en la incomunicación con respecto a su familia y en la reclusión cerca del mar. La depresión en la mujer solía estar motivada por sus esfuerzos por encajar en sus papeles de madre y esposa, que derivan en pérdida de identidad, alienación y falta de autenticidad (Jack, 134). Aunque no se pueda realizar este diagnóstico en base a una sintomatología reflejada por la heroína, tampoco se confirmaría, pero sí se insinuaría, un hipotético trastorno bipolar si enfatizamos los oscilantes flujos rítmicos de la novela y, sobre todo, sus súbitos cambios de humor que alternan fases de optimismo y vivacidad: “There were days when she was very happy without knowing why. She was happy to be alive and breathing, when her whole being seemed to be one with the sunlight, the color, the odors, the luxuriant warmth of some perfect Southern Day” (AW, 56), con otras jornadas blindadas por la melancolía, la languidez y el pensamiento suicida: “When she was unhappy, she did not know why, – when it did not seem worth while to be glad or sorry, to be alive or dead; when life appeared to her like a grotesque pandemonium and humanity like worms struggling blindly toward inevitable annihilation” (56). Los períodos con picos de euforia, que aportan bienestar al enfermo de esta patología psiquiátrica, suelen ser engañosos y ficticios (Cohen, 137), con un alto riesgo de degenerar posteriormente en muerte voluntaria (131). Pero Chopin confundiría otros momentos al borde del hundimiento, debido al sufrimiento y la resignación, con la propia ininteligibilidad de su protagonista: “She had all her life long been accustomed to harbor thoughts and emotions which never voiced themselves. They had never taken the form of struggles. They belonged to her” (AW, 46), que harían patente, asimismo, su resistencia como autora relativa al realismo literario masculino por la ineptitud de sus recursos lingüísticos para expresar matices, luces y sombras de la experiencia femenina. Si bien Cynthia Griffin Wolff aboga por la personalidad esquizoide de Edna que concibe sus interacciones con el prójimo en términos de cataclismo

---

<sup>26</sup> No sería una mera coincidencia que el título preliminar de la obra de Kate Chopin fuese *A Solitary Soul*.



(1973, 453) y sostiene que la novela refleja su trastorno mental (466), Elaine Showalter defiende, en cambio, que ella misma fomenta estas alteraciones anímicas extremas al ser intensas y propiciar su ansiado distanciamiento de su tediosa existencia ordinaria (1991, 77).

A lo largo de la obra, el puritanismo derivado de la procedencia del Midwest de la heroína sucumbirá ante la sensualidad criolla que confunde con promiscuidad en el marco del falso liberalismo de la Luisiana. Adèle ya advirtió a Robert de su vulnerabilidad como forastera en relación a sus inocentes juegos de seducción en Grand Isle, que se transformarán en temeridad y ceguera durante el fragor de su cita amatoria en Nueva Orleans. Edna estará a punto de consumir plenamente la ansiada unidad diádica con su amado, que anexionaría la sexualidad a la espiritualidad, cuando son interrumpidos por el inminente parto de Mme. Ratignolle. Mientras que la protagonista se marcha feliz junto a su amiga convencida de dejar sólo en compás de espera su historia de amor renovada y sin importarle las implicaciones familiares o sociales de su nueva transgresión sexual, Robert está incomodado por su impetuosidad. Escribirá una ambigua nota de despedida antes de huir: “I love you. Good-by – because I love you” (AW, 106), la cual Edna hallará al regresar y la sumirá en una completa desolación. No esclarecerá con su carta si su admiración por ella fue platónica y abstracta con inviable materialización carnal debido a su homosexualidad, si sus sentimientos eran sólo volátiles, o si su leal pertenencia a la comunidad sureña y su arraigo a hegemónicos valores morales en contra del adulterio imposibilitan que luche por un proyecto de vida en común.

Narrativamente, la heroína experimentará un primer amago epifánico hacia la muerte voluntaria al vislumbrar la complejidad en las relaciones humanas y los obstáculos para poder forjar un vínculo pleno, sinérgico y global con otro ser humano –amoroso, amistoso, sexual, espiritual e intelectual. La conexión con Robert ha monopolizado sus sentimientos aportando sólo un espejismo temporal de fusión entre ellos dos que, en realidad, esconde su narcisismo al transformar al amado en parte de sí misma y de su imaginación, por lo que la vuelta de este

joven a su vida sólo puede traer consigo el desencanto (Griffin Wolff, 1973, 467-68). Ante esta inclinación por desear lo inalcanzable, comprenderá que su cuerpo es la única realidad, siendo todo lo demás ilusorio (Simons, 248). Sumergida en el aislamiento y vacío emocional, su psique se regirá ahora por sus instintos biológicos. Sus amigas no encarnarán modelos de supervivencia femenina, desde la independencia del celibato o la autocomplaciente sumisión del matrimonio, que Edna pudiera adoptar *in extremis*, sino que serán sibilas, cuyas palabras perforan su mente con corrientes telepáticas antitéticas. Por un lado, el epitafio lanzado por Mlle. Reisz en el pasado: “The artist must possess the courageous soul that dares and defies” (AW, 109) será ambivalente en estos momentos al anticipar el despilfarro futuro del dudoso genio pictórico de Edna o la alternativa artística de atreverse a desvincularse del hombre – marido, amante o ideal masculino– mediante la autodestrucción. Por otro, el ruego de Adèle a la heroína tras su complicado alumbramiento: “Oh think of the children!” (104), gracias al cual el manifiesto individualista que Mrs. Pontellier formuló de forma epifánica durante el verano recobra ahora su significado primigenio: “I would give up the unessential, I would give up my money, I would give my life for my children, but I wouldn’t give myself [...] It’s only something which I am beginning to comprehend, which is revealing itself to me” (46).

Paradójicamente, sus hijos, ausentes física y narrativamente a lo largo de toda la obra, simbolizan la idea genérica de la maternidad –no su materialización concreta–, adueñándose de un protagonismo obsesivo en el cerebro de Edna de cara al desenlace mortal. No recurrirá a la protección de Mrs. Ratignolle al encarnar un constructo ideológico de feminidad y armonía familiar que no envidia y sí rechaza: “The little glimpse of domestic harmony which had been offered her gave her no regret, no longing” (54). Sin embargo, se agolparán en su mente las palabras de Adèle, que reclaman que dejar desamparados a sus hijos es un acto contra natura que no viola leyes sociales, sino su propio código genético como mujer que sólo es, en teoría, compatible con sus pulsiones corporales, ya que en la práctica su promiscuidad contradice la

moralidad de la época. Mientras que los prerrafaelitas se recreaban en la muerte voluntaria de la doncella soltera y sexualizada hasta transfigurarla en paradigma artístico, la columnista Dorothy Dix señala las altas estadísticas de suicidios masculinos derivados de sus problemas económicos, frente a la escasez numérica en el caso de mujeres casadas a las que considera incapaces de abandonar a sus hijos matándose a sí mismas, pese de tener más motivos para ello por los hándicaps de su sexo: la falta de instrucción, dolencias físicas y mentales (150).

No obstante, Edna parece ser la excepción a esta “regla sociológica” finisecular. Enredada en un amor socialmente imposible con Robert y despojada abruptamente de la opción de fugarse con él, cree estar acorralada y sin escapatoria ante su negativa a adaptarse a las limitaciones de su realidad inmediata. Se niega a retroceder por el camino pavimentado por las instituciones patriarcales que la inmovilizan y blindan como propiedad de su marido y de sus vástagos después de haber saboreado el placer onanista, homoerótico y heterosexual. Tampoco desea retomar la ruta de la excitación adúltera con Alcée al ser incongruente con sus ideales románticos, ni quiere tomar el desvío alternativo de la asexualidad y la autonomía de la artista solterona –Mlle. Reisz–, al ser inviable como esposa y madre. Cuando todo a su alrededor colapsa, decidirá ir a bañarse al mar –vivencia asociada a sensaciones placenteras de independencia y plenitud erógena, que son experimentadas de forma individualizada y que están desligadas de la intromisión de otras personas. Durante las abluciones estivales que revolucionaron su vida, ya tuvo una fugaz refracción con la muerte: “A quick vision of death smote her soul, and for a second of time appalled and enfeebled her senses. But by an effort she rallied her staggering faculties and managed to regain the land” (AW, 28), que fue el preludio de su expiración venidera. Frente al universo terrestre empequeñecido, opresivo y acotado de su hogar familiar, la sensación de amplitud, expansión e inmensidad del océano ejercerá un poder narcótico que la libera de roles sociales, la biología femenina y la traición amorosa. En definitiva, el agua reafirma así su misión artística como paradigmático elemento

primordial de sexualidad y suicidio femenino del imaginario literario que impregna a Chopin, también tentada por la idoneidad de la muerte voluntaria como clausura narrativa, no con el fin de esclarecer la problemática femenina según la tradición patriarcal, sino para oscurecerla.

El “suicidio impulsivo” no es provocado por una idea fija ni por una motivación clara procedente de la realidad o la imaginación del sujeto, sino al desencadenarse un automatismo instantáneo, casi inconsciente pero irrefrenable, que puede ser generado, por ejemplo, ante la imagen de un cuchillo o durante un paseo al borde de un despeñadero (Durkheim, 30). La contemplación del mar pudo haber activado, análogamente, un repentino mecanismo cerebral en la heroína para acabar con su vida, como acto irreflexivo al dejarse arrastrar por el embrujo de la llamada acuática. Por tanto, su decisión inicial de dirigirse hacia la costa para evadirse de sus tribulaciones, aunque indique su inestabilidad psicológica, adolecería de premeditación autodestructiva y de autodomínio locomotor: “Edna walked on down to the beach rather mechanically, not noticing anything special except that the sun was hot. She was not dwelling upon any particular train of thought. She had done all the thinking which was necessary after Robert went away, when she lay awake upon the sofa till morning” (AW, 108), consumándose el suicidio tras su llegada a la playa de forma instantánea y súbita, como exaltación acelerada por este renacer erótico ante el agua y el ralentizado hundimiento provocado por la fuga de su amado. Emma Bovary vivirá un calvario al envenenarse con arsénico, Ana Karenina es despedazada por un tren en movimiento, Hedda Gabler es atravesada por la bala de su pistola, y Jenny –la heroína de Sigrid Undset– se desangrará al cortarse las venas. En cambio, Kate Chopin reniega de cualquier descarga de violencia aniquiladora contra la mujer y la ciega para evitar la clarividencia del horror ante la ineludible muerte. En su lugar, escogerá el instinto, el primitivismo, la magia, el ritual, la sensualidad y la autoindulgencia del cuerpo femenino que se desliza y se abandona a sí mismo para perseguir su determinación autoerótica de exponerse

a fuerzas naturales en estado puro y a su potente sacudida por iniciativa propia mediante el sumergimiento en unas aguas que rigen la finalidad purificadora y escapista de la heroína:

The water of the Gulf stretched out before her, gleaming with the million lights of the sun. The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude. All along the white beach, up and down, there was no living thing in sight. A bird with a broken wing was beating the air above, reeling, fluttering, circling disabled down, down to the water [...] The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles. She walked out. The water was chill, but she walked on. The water was deep, but she lifted her white body and reached out with a long, sweeping stroke. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace (108-109).

No evocará a Alcée ni a Robert en sus últimos momentos de vida, sino a su marido e hijos a los que visualiza como enemigos – o “antagonistas” según sus palabras– por intentar poseer su cuerpo y mente. *The Awakening* comenzó con Edna vestida con velos y gasas, pero concluirá con un tonificante desnudo integral frente a las costas: “How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! how delicious! She felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known” (109), sugiriendo los preliminares de una metafórica cita sexual con el agua y la muerte. En el principio de la obra se equiparó la soledad a un hombre sin ropa –extraño y aterrador– a través de la música de Mlle. Reisz, que sufriría ahora una metamorfosis en desafiante mujer desnuda que elude la esclavitud de su alma sumergiéndose hacia el encuentro con las aguas (Showalter, 1991, 66). Si acudimos a interpretaciones psicoanalíticas, el océano se configura como símbolo maternal que insinuaría que, al ahogarse en las aguas, la heroína retorna al útero materno<sup>27</sup>, que aporta el reposo y los nutrientes que el mundo le niega (Fox-Genovese, 272). Inclusive, Kate Chopin propondría que la muerte no estaría imperativamente ligada al final de la existencia humana, sino posicionada dentro del ciclo femenino –que transcurre entre menstruación y menopausia, embarazo y lactancia–, como otro cambio de estado: de la materia orgánica a la trascendencia (Levitsky, 34-35). En tránsito de un espacio masculino de sujeción a otro de desprendimiento

---

<sup>27</sup> No es causal que la madre de Edna muriera cuando era sólo una niña, siendo una figura que nunca podrá ser suplida por sus amigas y cuya ausencia acentuará la sensación de desprotección y fragilidad en su vida adulta.

regido por la mujer, lo pre-natal y la infancia, sus pensamientos no se materializan en voz elocuente ni grito de dolor, sino en el recuerdo de su niñez y el regreso a un estado prelapsario de igual modo que Catherine ansía retornar al hogar en *Wuthering Heights* de Emily Brontë:

She did not look back now, but went on and on, thinking of the blue-grass meadow that she had traversed when a little child, believing that it had no beginning and no end. Her arms and legs were growing tired [...] Exhaustion was pressing upon and overpowering her [...]. She looked into the distance, and the old terror flamed up for an instant, then sank again. Edna heard her father's voice and her sister Margaret's. She heard the barking of an old dog that was chained to the sycamore tree (AW, 109).

Este fragmento de la memoria de su pasado junto a su padre y hermana será, además, la única evidencia narrativa de los instantes de agonía de Edna, que aúnan su voluntad de no retroceder, su extenuación corporal y el estupor “dickinsoniano” previo a su ahogamiento. En cambio, la última frase de la obra: “The spurs of the cavalry officer clanged as he walked across the porch. There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air” (109) no sólo rememora el ideal romántico de un primer amor en su Midwest natal, sino también el perfume de la fertilidad vegetal que, con gran lirismo, podría comunicar estas reminiscencias de excitante anticipación ante un inminente encuentro con su galán durante su adolescencia con sus últimas vivencias hacia lo numinoso antes de perecer en las aguas. En definitiva, esta apoteosis sensorial y erógena validaría que el clímax sexual y amoroso de la heroína se colma en contacto con el mar y la muerte, siendo, ante todo, más satisfactorio que por vía genital ante la incompetencia de su marido, la inexistencia con Robert y la insuficiencia con Alcée.

Mientras que Lily Bart en *The House of Mirth* es abducida por el sueño y la pérdida de la consciencia hacia la parálisis, la derrota y el ocaso de su suicidio, el abrazo majestuoso y húmedo de la heroína de *The Awakening* a la muerte voluntaria simbolizaría una acción triunfal, afirmativa y visionaria que perseguiría una promesa de autonomía y plenitud como mujer emancipada, minimizándose así el impacto de las connotaciones negativas que son ancestralmente inherentes al cese de la vida en la tierra. Con tal finalidad, Chopin prescinde

de todo convencionalismo literario de efectismo dramático, desesperación y dolor emocional insoportable propios del acto autodestructivo al no escenificar, sino sólo hacer adivinar, que Edna no regresará de su baño marino. Para preservar su intimidad del voyerismo de crítica y público, la autora no ocultará su agotamiento físico, pero sí el terror, la asfixia, la impotencia ante el hundimiento y la invasión del agua salada en su garganta y pulmones que serían características del ahogamiento. Al clausurar su narrativa de forma abrupta con sensaciones embriagadoras y líquidas, sin la conclusión de la autopsia de su heroína, la escritora respetará la privacidad del hallazgo a posteriori de su cuerpo frío e inerte, maquillando su fealdad, deformidad y monstruosidad por culpa del agua, que sí fue descubierto en el caso de la hermosa Zenobia, personaje en *The Blithedale Romance* de Nathaniel Hawthorne. Pero a la vez, el distanciamiento emocional de Chopin en relación a su criatura implicará que no realice ningún “ajuste de cuentas” al final de la obra para castigar a cualquier personaje que pudiera haber provocado su hundimiento, ni que reclame su posición endiosada de autoridad para emitir juicios de valor incuestionables. Si bien la resolución autodestructiva se relacionaba con la caída sexual de la androgénesis del arte y la literatura en este período, el desenlace de *The Awakening* tiende a abrirse y dilatarse hacia interpretaciones plurales, concomitantes o contradictorias entre sí: la irresolución de Edna ante el conflicto entre ser libre y ser madre, el determinismo de fuerzas sociales indestructibles que sobrevuelan sobre el destino de la mujer casada, la prevención de la inevitable ablación libidinosa si regresa con su marido, el desgarró sentimental por la deserción de Robert, o el abrazo al agua como el elemento primordial de apertura y satisfacción erótica que, paradójicamente, no sería amenazante ni mortífero.

La familiarización de lector de esta época con el convencional ahogamiento de la mujer decimonónica como consecuencia del castigo a la transgresión sexual que, en cambio, no impidió reseñas negativas sobre la obra de Chopin, dista de la aproximación del siglo XX de Sandra Gilbert, que califica su final como una fantasía femenina de hedonismo finisecular

que propone sustituir el mito patriarcal y masculino de Jesucristo por otro matriarcal y feminista mediante un personaje engendrado como diosa Afrodita que resucitaría rodeada de la espuma del mar tras su suicidio (271-72). Pero el adulterio y la muerte voluntaria de Edna instigarán en el “suicidio” creativo de Kate Chopin, quien fallecerá pocos años después por culpa de una hemorragia cerebral. A diferencia de la respuesta ambivalente de su criatura ante la condición *sine qua non* de la trascendencia del artista formulada por su amiga Mlle. Reisz, esta autora sí poseerá el “alma con coraje” que desafía la tradición de la novela occidental y las prerrogativas del éxito comercial gracias a su incomprendida *The Awakening*. La crítica literaria suele denominar a su personaje femenino como la “Bovary americana” debido a su indolencia, sus desengaños afectivos y negligencia en el cuidado de sus hijos (Arnavon, 184). No obstante, esta asociación narrativa con Gustave Flaubert debería inscribirse únicamente en la afinidad de la escritora estadounidense con la literatura gala del siglo XIX con origen en su ascendencia y su educación franco-irlandesa. Mientras que Emma es una “anti-heroína” que actúa con necedad, insensatez y provincianismo, siendo además una víctima de la lectura de relatos románticos al aplicar su sentimentalismo y artificio a su propia realidad, Edna se asemejaría más a las mujeres ibsenianas debido a su inteligencia, complejidad caracterológica, ambición de autoconocimiento e indeseable sobreexposición a constrictoras fuerzas sociales; o, incluso, a la autodeterminación en la caída deliberada en la demencia de la heroína de “The Yellow Wallpaper” de Charlotte Perkins Gilman, rupturista también con el matrimonio.

A través de las novelas analizadas, Edith Wharton y Kate Chopin se adentrarán en una iniciática aventura literaria hacia la tierra prohibida de la autoexpresión de la mujer dentro del marco finisecular, pero no socorrerán a unas heroínas autodestructivas, que tampoco hallarán una duradera plenitud personal a través del erotismo, el amor y la independencia económica. Empapadas todavía por ideales abstractos e imposiciones patriarcales sobre sus roles sociales en detrimento de la exploración de la subjetividad femenina, estas dos autoras emitirán



respuestas alternativas respecto a las cuestiones de la sexualidad y el suicidio que se adaptarán a un cambiante panorama ideológico y a la idiosincrasia de los Estados Unidos. Frente al sello del victimismo y patetismo en la temática de la androgénesis literaria y a la represión de la patogénesis de las autoras “vírgenes suicidas” –exploradas en las dos primeras secciones de esta tesis–, Kate Chopin será valiente y honesta no sólo al transcribir los procesos mentales de Edna, no siempre nítidos, legibles y coherentes, sino también sus ritmos corporales y profusas sensaciones erógenas. Este personaje será antipático para el lector, así como incognoscible para muchos académicos que la condenarán con menor benevolencia que a Lily Bart de su coetánea Edith Wharton, por culpa del *modus vivendi*, tanto instintivo como desnaturalizado, como la “anti-esposa” por sus pulsiones eróticas desbocadas y por el abandono de sus hijos.

Frente a la obstrucción lingüística de las escritoras decimonónicas, coartadas por tabúes religiosos, interdicciones sociales y mimetismos androcentristas, Kate Chopin expresa mediante los flujos narrativos de *The Awakening* que, en los albores del siglo XX, todavía no existe una nomenclatura aclaratoria relativa a indecibles estados emocionales y psicológicos pertenecientes a la experiencia femenina –ni de sus ramificaciones en su sexualidad y muerte voluntaria–, que logren distanciarse de la comunicación verbal y literaria con cáliz masculino. De hecho, el suicidio en esta novela simbolizaría tanto el fracaso de la prosa victoriana al no rendir justicia a sus heroínas, como su triunfo al ir más allá de esas fórmulas convencionales hacia otras de una nueva era (Leder, 225). La autora enunciará, además, atemporales dilemas filosóficos del ser humano: cómo ser autónomo e interactuar armoniosamente con el prójimo; así como otros coyunturales para la mujer: cómo ser sexualmente activa, pero no mártir del erotismo ni del alivio sedativo de la autodestrucción. No será hasta a partir del período histórico de entreguerras cuando, como analizaremos a continuación, un disgregado clan de escritoras anglonorteamericanas avancen y reculen, vacilen y conquisten su autoexpresión, como mujeres y artistas, desde la vanguardia, la exigencia, la fragmentación y la diversidad.

**SECCIÓN IV: CITOGÉNESIS –  
PUNTOS CARDINALES DENTRO  
DEL CALEIDOSCOPIO FEMENINO  
DEL SIGLO XX**



¡El hombre le abre súbitamente el culo! No necesita más, a excepción de su magnífico salario mensual. Su esqueleto se estremece, y derrama todo su contenido, mucho más de lo que podría ganar en dinero, en la mujer [...] Él... abre el cuarto de atrás, como gerente de este local y de similares locales. Ningún otro invitado aparte de él puede meter tanto aire fresco. Allí crece el merulio, se le oye absorber agua y producir desperdicios. Nadie más que el director puede obligar a la mujer a estar bajo su lluvia y su goteo. Pronto se habrá aliviado gritando, este gigantesco caballo, que arrastra su carreta hacia la mierda con los ojos bizcos y espumarajos en el bocado. El coche de la mujer no debe servir para recorrer sus propios caminos, él ha marcado ya un rastro con sus proyectiles, que bramando han abierto trochas en el bosque.

ELFRIEDE JELINEK

La mujer estira el cuello hacia un lado y enseña la dentadura, como si se tratara de un caballo enfermo. Nadie la apoya con la mano, nadie la ayuda a cargar con su peso. Mira débilmente por encima del hombro hacia atrás. ¡El cuchillo ha de llegarle hasta el corazón! Le flaquean las fuerzas que necesitaría, su mirada se pierde y, sin un impulso de enojo o de ira o de pasión, Erika Kohut se hiere en un punto del hombro y comienza a sangrar [...] El mundo, que no está herido, no se detiene [...] En el hombro de Erika se ha abierto un tajo; el delicado tejido se ha rasgado sin oponer resistencia. El acero penetró, y Erika se va [...] Nadie la sigue.

ELFRIEDE JELINEK

Las novelas de la autora austríaca Elfriede Jelinek, Premio Nobel de Literatura en 2004, han convulsionado la serena sociedad vienesa desde hace treinta años. Insistirán en los componentes de desigualdad, dominación, degradación, rabia e impotencia de la tradición literaria femenina, aún no superados en las relaciones entre hombre y mujer en tiempos más contemporáneos, pero también descubrirán inéditas emociones, acciones y reacciones, hasta entonces silenciadas y maquilladas, gracias a la apropiación temática de la sexualidad y el suicidio por generaciones matrilineas de escritoras occidentales durante el siglo XX. Mientras que la apertura a alternativas amorosas al coito también comporta una sobredosis de sadismo, violencia y posesividad de un marido que asalta y saquea el cuerpo de su esposa para evitar el contagio por enfermedades venéreas contraíbles con prostitutas en *Lust (Deseo)* de 1989, la musical heroína “solterona” de *Die Klavierspielerin (La Pianista)* de 1983, al no hallar el coraje necesario para asesinar a su violador y, a la vez, su obsesión erótica masculina, intenta suicidarse clavándose un cuchillo en el corazón ante la indiferencia de transeúntes. A partir de ahora, no podremos abordar las dos cuestiones objeto de estudio de esta tesis afirmando la

existencia y la aplicación individualizada por parte de escritoras anglonorteamericanas en su producción artística de estilos, usos, modas, formas y arquetipos estéticos prefabricados, uniformes, simétricos y demarcados, debido a la propia complejidad de este reciente período histórico y a la tangencia de su creatividad con corrientes y movimientos literarios diversos, desde las vanguardias hasta el Postmodernismo, incluyendo aproximaciones autobiográficas, feministas y postcoloniales. Sin embargo, la introspección psicológica, la autodeterminación narrativa, la desmitificación artística y la despenalización ideológica sobre la sexualidad y la muerte voluntaria serán los cuatro puntos cardinales de una naciente y genuina literatura de “citogénesis”<sup>1</sup> con múltiples aristas, regentada por el cónclave de seis escritoras de nuestra elección, cuyas obras serán exploradas a continuación: Virginia Woolf, Jean Rhys, Doris Lessing, Muriel Spark, Maxine Hong Kingston y Susanna Kaysen, desde los años veinte hasta la década de los noventa del siglo XX, antes de encarar su espejo poético en la última sección.

Desde tiempos inmemoriales, la regulación de la definición ontológica, el papel social, la conducta y sentimientos de la mujer han sido un pilar fundamental del poder patriarcal y de sus instituciones. Existen teorías modernas que dilucidan que la supresión de su sexualidad ha sido un fenómeno cultural fundamentado en dos hipótesis nulas: su menor deseo erótico y el alto coste del coito para ella por culpa de la amenaza del embarazo (Baumeister & Twenge, 167), que, además, integrarían el discurso normativo del hombre ante su inseguridad generada por la multiplicidad orgásmica femenina que demandaría un mayor número de encuentros genitales entre ellos (169). No obstante, la mujer también decidiría restringir su disponibilidad sexual para obtener mayores beneficios y un mejor trato por parte de su pareja (171). En todo caso, su acceso a esferas públicas eminentemente masculinas –económica, política, jurídica o académica–, aunque imparables hacia la modernidad, seguirán generando temor en el hombre

---

<sup>1</sup> La citogénesis, término biológico referido al desarrollo embrionario sólo a través de cromosomas femeninos –no masculinos–, titula esta sección al posibilitar una extensión literaria desde su significado científico original para evocar el origen de la creación estética dada a luz por mujeres para definir y expresar sus propias vivencias.

que augura la decadencia y la ruina de la civilización occidental al confundirlas con el cambio del antiguo al nuevo orden durante el siglo XX, marcado por el derrumbamiento de verdades absolutas y de constantes inquebrantables en la cosmogonía, mentalidad y realidad humana. Como extensión del diagnóstico patológico del conflicto finisecular de la *New Woman* entre su independencia y sus forzadas obligaciones sociales como “enajenación mental”, Showalter afirma que el feminismo reivindicativo que hace tambalear los fundamentos del patriarcado, se asocia con la histeria de sus “hijas rebeldes” (1985b, 145). Dentro del paraguas de este movimiento para la obtención de la igualdad de derechos sociopolíticos de la mujer en relación al hombre, el período histórico de la llamada “revolución sexual”, entre la década de los sesenta y los ochenta en Europa y América, abogará por la permisividad y normalización del control y el disfrute de la libido femenina contra la ancestral extirpación “quirúrgica” de su deseo erótico y placer corporal. Foucault resaltaré la desaceleración en la represión en las relaciones pre- y extramatrimoniales, a la par con la eliminación parcial de la condena a las “perversiones sexuales” durante este siglo (1976, 115), que sí predominaron en la represiva literatura decimonónica. Amparadas por las soluciones científicas proporcionadas por los métodos anticonceptivos, su gradual acceso al emprendimiento vocacional, al mundo laboral y la educación universitaria; así como por la relajación de contracturas morales y religiosas que permiten la libre circulación de la sexualidad femenina, las obras analizadas se posicionan temporalmente antes, durante y después de esta fase de emancipación para la mujer. No sólo reflejan los hitos logrados, cuestionan la doble moral de la sociedad y detectan incurables tumores en el curso de su interacción con la realidad cotidiana, sino que también conectan el desorden psíquico con su propio cuerpo y exploran la multiplicidad de la sexualidad más allá de la genitalidad, pero continuarán padeciendo el influjo masculino, a menudo letal para su experiencia vital. En el panorama literario, contribuirán a legitimar la irrupción de su deseo sexual los ensayos feministas de Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Kate Millett; la prosa

de Henry Miller, Anaïs Nin o Nabokov, además de la publicación de *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence en 1960 tras décadas de censura por sus explícitas escenas de adulterio.

A lo largo del siglo XX proliferarán ideas renovadas en torno al suicidio. Por un lado, Al Alvarez afirma que, a pesar de seguir conmocionándonos, es ahora respetable y objeto de estudio científico gracias a la suicidología (99-100). Encuadrará este fenómeno como acción volitiva de gran sofisticación cultural e indicativa de un alto grado de desarrollo en nuestra civilización (74), de la cual hombres y mujeres de la literatura de este período histórico no han salido indemnes: Ernest Hemingway, Jack London, Cesare Pavese, Virginia Woolf, Sylvia Plath o Anne Sexton. Por otro, Albert Camus argumenta en *Le Mythe de Sisyphe* que se trata del problema filosófico primordial para ser humano, ya que juzga si la vida vale la pena o no (17), obedeciendo incluso a la intrínseca absurdez de la misma (21). Su exculpación existencialista que sustenta la intranscendencia del ser humano frente al universo incidirá, de hecho, en que la muerte voluntaria no se entienda sólo como fenómeno biológico, psicológico y sociológico. Sin embargo, la escritora del siglo XX deberá enfrentarse a un mayor desafío intelectual, cultural y artístico a la hora de reproducir la incidencia de esta alternativa de autoeliminación en la experiencia femenina. Al aproximarse a ella, combatirá, con mayor o menor éxito, contra tres paradigmas estéticos tradicionales, aún vigentes, y que, en cambio, no afectan al hombre: la insistente representación en la que la mujer sólo vive y se mata a sí misma por amor (Higonnet, 1985, 108); su falta de autonomía como impedimento para “leer” su suicidio e interpretar con claridad unas motivaciones que resultarán opacas (1983, 68); y su autodestrucción como gesto doblemente simbólico al inscribirse la cultura de su época sobre este atentado físico contra su cuerpo (1983, 68). En sintonía con el antecedente de la fantasía autodestructiva de Kate Chopin, interpretable como victoria y empoderamiento de su heroína en *The Awakening* al adueñarse de su propio ciclo biológico y su destino, el suicidio femenino se empieza a “legalizar” como acto premeditado, no espasmódico o convulso, desatado por la

insuportabilidad de la vida o por un dolor psíquico insuperable que, por otro lado, no suele satisfacer la necesidad del lector de esclarecer el móvil del mismo. Este vacío interpretativo no mimetiza clichés misóginos sobre su irracionalidad e infantilismo, sino que responde a la custodia de la intimidad de las heroínas por parte de sus creadoras y a la ininteligibilidad inmanente a la resolución autodestructiva con independencia de cuestiones de género.

Persistirá el flujo bidireccional entre muerte voluntaria y sexualidad femenina en la narrativa del siglo XX, agotándose la vía de recurrentes conceptos antitéticos de virginidad y caída en desgracia, castidad y adulterio, virtud y castigo, frente a la abundante confluencia de factores fisiológicos, sociales, psicológicos y, periféricamente, filosóficos en el tratamiento conjunto de estas dos temáticas por autoras anglonorteamericanas bajo un enfoque experimental, reivindicativo o confesional. Muchas de ellas transcribirán o ficcionalizarán sus propias experiencias sexuales y sus “coqueteos” con el suicidio, aunque sin encarnar inequívocamente pretéritos modelos estéticos estigmatizados o venerados: el “ángel del hogar” o “María Magdalena”. Desde la centralidad y linealidad en la escenificación y artificio del erotismo y la tragedia romántica de la muerte acuática de la mujer en poder de artistas varones de la androgénesis, estudiaremos en esta sección que la modernidad apuntará hacia los márgenes y los ángulos de la literatura femenina, algunos precursores y otros gregarios, con origen en las enseñanzas de las autoras “vírgenes suicidas” decimonónicas y los combates de la *New Woman* finisecular: la erupción de la violencia reprimida y el odio hacia uno mismo ante agresiones externas; el debilitamiento psicológico, trastornos mentales y adicciones; la sumisión, la parálisis, la resignación y la reclusión; pero también la iniciativa, la valentía, el inconformismo, la parodia, la desdramatización o la catarsis mediante recuerdo o fantasía.

Numerosas obras de la literatura femenina del siglo XX obedecen a la confrontación de sus creadoras con traumas íntimos, escondiendo y exhibiendo claros tintes autobiográficos. Al acuñar el concepto de “la escritoterapia”, Suzette Henke señala el potencial curativo al



transcribir una autora su propia vida (xv). Procedente de sus antecesoras de épocas pretéritas, estas memorias en primera persona y relatos con vocación testimonial que contengan sucesos y sensaciones parcialmente verídicas –aunque se recurra a narradoras omniscientes–, serán una potente vía narrativa que articule experiencias genuinamente personales y femeninas enlazadas con la sexualidad y el suicidio. De hecho, estas estrategias literarias actuarían como costuras que suturarían fisuras originadas por traumatismos físicos y psíquicos. Por lo tanto, permitirán expresar por escrito sufrimiento, crisis emocionales, episodios de transgresión y de victimización que son verbalmente impronunciables, gracias a la “máscara de la ficción” que actuará como espacio protector de ensayo y repetición que permite, al mismo tiempo, separar y compartir la privacidad de la autora con la heroína creada y con el lector (xviii-xix). Incluso, Peter Brooks insiste en el componente psicoanalítico del acto literario al imponer coherencia a textos originales –defectuosos y fragmentados– para que sean explicables y entendibles (49). En definitiva, ejerciendo simultáneamente como paciente y facultativo, la escritora alcanzará los ansiados efectos purificadores, analgésicos y cicatrizantes de la autobiografía que ayudan a construir su propia identidad, ya que propician el entendimiento, la superación y prevención de episodios traumáticos de su sexualidad, impulsos suicidas y tentativas fallidas, entre otros.

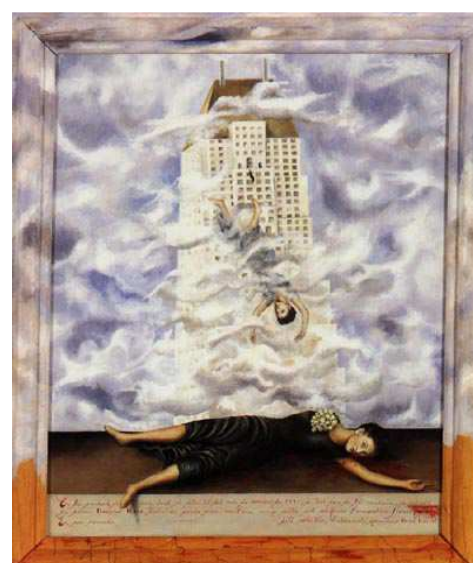
Expandiendo su radio de acción y con certero impacto en su narrativa, Luce Irigaray afirma que las mujeres priorizan las relaciones entre dos sujetos, mientras que el hombre prefiere que estén compuestas por la interacción entre su Yo masculino y un tejido social (13). A pesar del individualismo reinante desde la caída del antiguo orden y de la predilección “congénita” de las escritoras que estudiaremos a continuación por reconstruir la experiencia íntima de la mujer, o por establecer un diálogo abierto con otra persona, sus novelas irradiarán una potente proyección objetiva hacia la colectividad desde su núcleo de subjetividad, no sólo motivada por una finalidad de diagnóstico y pronóstico de predisposiciones del pensamiento y emociones –generalizadas o abstractas– que ganen la solidaridad y la empatía de los lectores,

sino también por su génesis “semi/pseudo-histórica” marcada por los vaivenes del convulso siglo XX: sangrientos conflictos armados y posguerras, amenazas nucleares, un agnosticismo creciente, sistemas políticos totalitarios, retrocesos hacia el conservadurismo, deficiencias de las instituciones sociales –familia, Iglesia, Estado e incluso, el psiquiátrico–, luchas de clases, avances científicos, médicos y tecnológicos; endémicas recesiones económicas o la perniciosa influencia freudiana sobre la sexualidad femenina basada en “la envidia del pene”, entre otros.

Al igual que en la primera sección transcribimos la sintonía entre pintura prerrafaelita y tradición literaria masculina en torno a la sexualidad y el suicidio de la mujer, citamos sólo los eróticos desnudos del *art déco* de Tamara de Lempicka para focalizarnos en la telepatía entre la escritura femenina del siglo XX y una expresión pictórica coetánea: la estética de dolor y cicatrices de la mexicana Frida Kahlo dentro de un marco geográfico norteamericano.



**Imagen 8: *Henry Ford Hospital* (1932), Frida Kahlo**



**Imagen 9: *El suicidio de Dorothy Hale* (1938), Frida Kahlo**

Más allá del expresionismo impactante y esquemático dibujo somatológico, el cuerpo femenino sufre una metamorfosis para transformarse en espacio policromado en estos lienzos que retratan cáusticas heridas emocionales y brutales agresiones físicas en primera o tercera persona. Escenificando un episodio trágico de su diario personal en un hospital de Detroit, la artista desacraliza los procesos biológicos y sexuales de la gestación y de la maternidad para

expresar el sufrimiento y la agonía por culpa de los numerosos abortos indeseados padecidos durante su vida (Imagen 8). Desde su discapacidad para la procreación, decide desmembrar y mutilar su anatomía con el firme pulso de un cirujano, mezclándose la sangre de su útero, sus infértiles órganos reproductores y un feto inerte con material quirúrgico, ilusiones truncadas y un inhóspito entorno industrial a su alrededor que incide en su propia soledad, desprotección y desolación. Es tan sólo uno de sus numerosos testimonios pictóricos para explorar, desde el primitivismo, la magia y el colorismo hispano, la legendaria interrelación entre sexo y muerte, determinada por la traición masculina, la enfermedad física y el deterioro psíquico a lo largo de su creación artística. Mediante *El Suicidio de Dorothy Hale* (Imagen 9) profanará, además, otra esfera privada femenina: la muerte voluntaria de una mujer que no es ella misma, lo cual confirma la preferencia del arte del siglo XX por abrazar una dimensión colectiva. La teatralidad con tres etapas secuenciales: su salto desde la ventana de su apartamento en un rascacielos de Nueva York, su caída libre en vertical y su mortal colisión contra el pavimento urbano, sellado con un relato de este suceso con el rojo de la sangre derramada, simbolizarán la desesperación y la exitosa pulsión autodestructiva de esta joven tras el fallecimiento de su marido en un accidente de coche y su fracaso como actriz en Hollywood. Así rendirá Frida Kahlo su singular y políticamente inapropiado homenaje a esta mujer suicida, confundiendo injustificadamente por su entorno con abyección y ensañamiento de la autora, ya que el lienzo nunca pudo llegar a las manos de la progenitora de Hale<sup>2</sup> quien, como *mater dolorosa*, no habría podido soportar con estoicismo esta confrontación plástica con el crudo e irreparable drama de su hija. Como su *doppelgänger* o sólo un espíritu afín que comparte heridas análogas, la pintora vivirá su propio vía crucis con deseos de muerte, como muestra su diario:

Me amputaron la pierna hace seis meses, se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. Él me lo

---

<sup>2</sup> Clare Boothe Luce, editora de la revista de moda *Vanity Fair*, encargó a Kahlo el retrato de Hale para regalárselo a su madre y aportarle consuelo. Al contemplarlo con horror, Luce no dejó que cayera en sus manos.

ha dicho y yo le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo (citado en Kettenmann, 84).

Su última anotación escrita en 1954, año de su defunción: “Espero alegre la salida y espero no volver jamás... Frida” (84), avalaría la hipótesis de la consumación autodestructiva de Kahlo para poner fin al dolor físico y mental de su accidente de juventud<sup>3</sup> y larga lucha.

Desde la idiosincrasia anglonorteamericana, las escritoras objeto de estudio en esta sección también subvertirán, fracturarán y amputarán antiguas estructuras narrativas de significado, así como alumbrarán otras nuevas para otorgar voz y presencia fisiológica a controversias anteriormente acalladas, reprimidas o embellecidas por la literatura en torno a la sexualidad y al suicidio. Como Frida Kahlo, concederán protagonismo al cuerpo femenino y a sus cinco sentidos, así como enfatizarán la fluidez entre la creatividad intelectual regida por el cerebro y la emotividad que emana de la sangre intrauterina, aunque este desafío estético aún suscite en ellas temor, reticencia, pudor, enmascaramiento o premeditado ocultamiento. Para Virginia Woolf, esta ruptura del silencio mediante su obra para rellenar “agujeros” existentes en la literatura es, metafóricamente, tan traumática como la ruptura del himen de la mujer al perder la virginidad (Moran, 55). En progresiva abolición de hegemónicas visiones sobre el reinante yugo del poder patriarcal sobre ellas, estas autoras experimentarán con conceptos aglutinantes sobre la misma, como sujeto y objeto artístico en paralelo, situando su prosa en un *continuum* desde su subjetividad psicológica hasta la objetividad de su realidad externa.

A diferencia de las “vírgenes suicidas” y las *New Woman* del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, las figuras literarias de Virginia Woolf, Jean Rhys, Doris Lessing, Muriel Spark, Maxine Hong Kingston y Susanna Kaysen no responden a modelos unitarios y predefinidos de escritoras que faciliten la circunscripción y la interpretación de sus novelas. Inclusive, sus heroínas serán una amalgama de mujeres desemejantes y equívocas que evidencian que la libertad de sus autoras para abordar su jardín secreto y su imagen pública,

---

<sup>3</sup> En su adolescencia, Frida Kahlo sufrió un grave accidente de tranvía, cuyas lesiones y secuelas en su columna vertebral y todo su cuerpo condicionaron su vida e incidieron en su precaria salud y sus estados depresivos.

más allá de constricciones académicas androcentristas, no erradicará la complejidad intrínseca de brindar un retrato multidimensional de su carácter y experiencias durante la modernidad. Fruto del ímpetu autobiográfico de expiación y rehabilitación, o de variantes experimentales de despersonalización u otras más convencionales de ficcionalización y militancia feminista elegidas por estas seis novelistas, todas ellas ofrecerán un rico espectro de personajes femeninos para abordar, entre otras, las temáticas de sexualidad y suicidio desde enfoques fragmentados, ambivalentes, polifónicos y antagónicos. Sus protagonistas serán aclimatadas señoras glamurosas e inmigrantes marginadas, jóvenes y maduras; “solteronas”, casadas y separadas; ricas y pobres, autónomas y dependientes, con cuerpos y sólo sombras desdibujadas o fantasmagóricas. Vivirán en el anonimato en grandes metrópolis o bajo el ojo acusatorio de comunidades rurales; sufrirán desórdenes psicológicos –reales o achacados por su entorno– y gozarán de fortaleza mental; exhibirán su conducta promiscua o autodestructiva ante el lector o la maquillarán bajo una superficie externa de estabilidad y seguridad; serán únicamente mujeres, aunque alimenten puntualmente alianzas consanguíneas con hombres.

Desde la médula anglonorteamericana de una ascendencia, crianza, educación, cultura y vivencias personales que es compartida por todas ellas en su acercamiento nuclear o periférico a nuestras dos materias objeto de estudio, las obras de tres de las seis escritoras escogidas –Rhys, Lessing y Hong Kingston– también dejarán traslucir un acusado o sutil sustrato caribeño, africano y asiático, respectivamente, que amplificará y diversificará la lente del caleidoscopio –prolífico, diverso y cambiante *per se*– de la literatura de “citogénesis” con cromosomas mayoritariamente femeninos que investigaremos en los siguientes capítulos. Partiendo de la descentralización focal hacia las fuerzas divergentes de los cuatro puntos cardinales enunciados: autoafirmación, reflexión introspectiva, desmitificación, normalización con exoneración de toda culpa, exploraremos que la convergencia estructural, lingüística y temática entre sexualidad y suicidio se afianzará en la literatura femenina del siglo XX.

## 9. Virginia Woolf: la otra edad de la mujer y el desdoblamiento andrógino

Veo una niña preciosa sentada en la orilla, sus rizos envueltos en la humedad de las olas, sus ojos compuestos de la búsqueda del horizonte lejano. Veo una mujer desgastada en la vida ordinaria, hambrienta de gotas, sedienta de palabras, rabiosa y apasionada. Odiada. Desenfrenada en su obsesión por sí misma. Por dibujarse. Por ser. La mujer se busca, en vano, se adentra al pasado en pos de la niña. La niña escapa hacia el futuro, persigue olas de tempestad. Ansiosa por ser mujer. Nunca coinciden, las dos viajeras eternas. Infancia y madurez. Niña y mujer.

CLARICE LISPECTOR

¡Qué soledad espiritual y física sentí anoche! Con Lev Nikoláievich pasó justo lo que yo había previsto: cuando, a causa de su decrepitud, cesaron (no hace mucho) sus relaciones con su mujer como amante, no apareció en su lugar aquello con lo que yo había soñado en vano toda la vida – una amistad serena y cariñosa –, sino el vacío absoluto. Por la mañana y por la noche se muestra frío, me saluda y se despide de mí con un beso convencional; mis desvelos por él los acepta tranquilamente como una obligación, se enoja con frecuencia y contempla la vida que le rodea con indiferencia.

SOFIA TOLSTÓI

En el caso de la escritora británica Virginia Woolf (1882-1941) es significativo que el inicio del ciclo biológico de la sexualidad de la mujer con la primera menstruación durante la adolescencia coincida con la defunción de su madre –trauma primigenio que condicionó toda su vida– y que su interrupción converja fatalmente en suicidio tras los cambios fisiológicos, metabólicos y hormonales propios de la menopausia antes de cumplir los 60 años. Novelista, ensayista, empresaria editorial con Hogarth Press y protagonista indiscutible del panorama intelectual londinense del período de entreguerras, su célebre obra *Mrs. Dalloway* (1925) anuncia su madurez artística superados ya los 40, así como su secesionismo dentro de la naciente tradición literaria femenina anglonorteamericana al no escoger como heroína a una joven veinteañera ni a la *New Woman* que se aproxima a la crítica etapa “freudiana” de los 30, sino a una mujer madura de 52 años en pleno climaterio<sup>4</sup>. El apacible transcurso de la existencia de Clarissa –una “aclimatada” señora casada–, desprovista de conmociones y repleta de trivialidades, se distingue del inconformismo de Sofia Tolstói, quien al llegar a esta “otra” fatídica edad femenina ignorada por las letras, se lamenta de la vacuidad de su realidad

---

<sup>4</sup> Etapa en la vida de la mujer antes, durante y después de la menopausia, entre los 40 años y más allá de los 50.

y el desamor de su matrimonio bajo la alargada sombra de su senil marido, el célebre autor ruso, como refleja esta anotación de sus *Diarios* (1862-1919). Mientras que la niña de Clarice Lispector en *Perto do Coração Selvagem* (*Cerca del Corazón Salvaje*) de 1943 sueña con el futuro, la cansada mujer adulta de Woolf lanza una nostálgica mirada retrospectiva a su juventud en busca de intensas emociones y del autoconocimiento al imaginar su destino si hubiera tomado decisiones distintas. Con menor lirismo que esta autora brasileña, realizará la acrobacia narrativa de reunir y propiciar el abrazo entre la pubescente Clarissa del pasado con otra avejentada del presente mediante técnicas modernistas en boga –el monólogo interior y el fluir de la conciencia– que garantizarán en esta novela la penetración en una misma mente donde convergen, no siempre en armonía, estas dos edades de la mujer. Pero el éxito literario de este sofisticado ejercicio gimnástico del recuerdo logrado en *Mrs. Dalloway* contrasta con la temeridad humana de su autora al bucear en su propia memoria para retroceder a su niñez, rescatar del olvido un subterráneo trauma sexual, previo a aquél considerado como el originario de sus periódicas perturbaciones mentales –la muerte de su madre<sup>5</sup> –, y transcribirlo en “A Sketch of the Past”, su amago autobiográfico de 1939, dos años antes de su suicidio:

I can remember the feel of his hands going under my clothes; going firmly and steadily lower and lower, I remember how I hoped that he would stop; how I stiffened and wriggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting, disliking it –what is the word for so dumb and mixed a feeling? It must have been strong, since I still recall it (69).

La infancia idílica de Virginia Woolf se vio perturbada por el incesto perpetrado por Gerarld Duckworth, su hermanastro fruto del primer matrimonio de su madre Julia (Goldman, 5). La autora es hija de la edad victoriana, encarnada por su prestigioso padre, el académico Sir Leslie Stephen, cuya estirpe genética del patriarcado la invita a la fecunda atmósfera intelectual británica y al elitismo de la alta burguesía de inicios del siglo XX, pero la repudia para boicotear su acceso a los estudios universitarios que estimulen el desarrollo de su precoz

---

<sup>5</sup> Woolf une la noción de feminidad con esta muerte y la de su hermanastra embarazada (Showalter, 1977, 220).

y sobresaliente talento literario. Por un lado, esta herencia familiar androcentrista y recatada, sumada a las violaciones ocultas, persistentes depresiones, su matrimonio con Leonard Woolf, el duelo por la muerte de seres queridos y el belicismo del siglo XX, serán determinantes a la hora de forjar, frontal u oblicuamente, la represión sexual y la expresión suicida en la vida y obra de la escritora. Por otro, su afinidad con ideas izquierdistas y comunistas a través de su esposo, su feminismo y defensa del sufragio femenino conquistado en Gran Bretaña en 1920, así como la espontaneidad y el liberalismo del bohemio grupo de Bloomsbury<sup>6</sup> con la apertura al sexo en las conversaciones de sus afiliados, inspirará la embestida y demolición de atávicos clichés misóginos y antihumanistas por parte de la futura obra de una joven Virginia Stephen.

El modernismo<sup>7</sup> abanderado por esta autora renunciará a la óptica social y al progreso narrativo de una trama –característica de la novela realista–, así como a sus imposiciones sobre la obligatoria caracterización de sus personajes y la subordinación de los recursos lingüísticos a la ideología hegemónica. De hecho, su vanguardismo explorará la subjetividad e interacción de sus héroes y heroínas de ficción, inmersas ambas esferas en un nivel preliminar a la articulación verbal y literaria<sup>8</sup>, donde se hallan sus ideas, sensaciones, emociones, sueños y recuerdos –furtivos, incoherentes, escondidos e innombrables–, aglutinados, superpuestos y en estado puro. Los escasos acontecimientos en sus obras son, de hecho, irrelevantes respecto al foco narrativo de atención en los estímulos e impresiones que ejercen sobre los personajes que los experimentan. De este modo, Woolf conecta pensamiento y acción, presente y pasado, discurso y silencio, el mundo exterior y el interior (Lee, 93). Incluso, su intrusión en la psique humana –hermanada a las teorías freudianas del inconsciente y al análisis de la mente humana por el psicólogo William James y su hermano novelista Henry desde finales del siglo XIX–

---

<sup>6</sup> Intelectuales, como Clive Bell, Lytton Strachey, Leonard Woolf y Roger Fry –amigos del hermano de Virginia, Thoby, desde sus estudios universitarios en Cambridge– que se reúnen en la casa de los Stephen en el barrio londinense de Bloomsbury y reaccionan contra el victorianismo a favor de la independencia de pensamiento.

<sup>7</sup> Término que define al arte del mundo moderno que crece con rapidez por la secularización de la sociedad, el desarrollo urbano e industrial, y avances tecnológicos, en el cual muchas certitudes tradicionales, la solidez de la realidad y la confianza victoriana en el progreso de la humanidad se desvanecen (Bradbury & McFarlane, 57).

<sup>8</sup> La conciencia del ser humano está compuesta por las alocuciones verbales y este estado previo al discurso, no siempre abocado al mismo, que se rige por la falta de autocontrol, restricciones y orden lógico (Humphrey, 3).



propicia su acceso a las temáticas de sexualidad y suicidio, ininteligibles y autocensuradas por el individuo y su entorno, con el fin de descubrir que forman parte integrante de su vida y que no deben estar forzosamente ligadas a una experiencia genuinamente femenina, sino a otra universal, andrógina y, así, irreverente con respecto a cuestiones de género. A continuación, abordaremos estas dos problemáticas, marcadas por la “otra” edad biológica de la mujer y su desdoblamiento en *doppelgänger* masculino y autodestructivo, concediendo protagonismo a la heroína de *Mrs. Dalloway*, intercalado por interludios osmóticos a postulados del ensayo *A Room of One's Own* (1929) y al personaje de Rhoda en *The Waves* (1931) de la misma autora.

Virginia Woolf, casada y sin hijos, con rotunda vocación profesional por la literatura y un profundo rechazo a los roles femeninos de postración y domesticidad, retratará y, al mismo tiempo, intentará “asesinar” a Clarissa, esposa y madre, “ángel del hogar” *sui generis*, que le atrae<sup>9</sup> al ser equívoco, bello, grácil y maternal, pero que le repele por su influjo inhibitor. La escritora escoge a una heroína menos talentosa, audaz intelectualmente y más conservadora que ella (Drabble, xiii). No la coloca en un pedestal, ni alimenta un sustrato autobiográfico o la identificación caracterológica entre ambas. La describe como ignorante y casi iletrada: “She knew nothing, no language, no history, she scarcely read a book now, except memoirs in bed” (*Mrs. Dalloway*<sup>10</sup>, 9), insensible al sufrimiento humano en otras zonas del planeta y clasista al despreciar a Ms. Kilman –la institutriz de su hija Elizabeth– por su pobreza. Su antiguo pretendiente, Peter Walsh, destaca su mundano interés por el éxito social como su único rasgo identificativo: “the obvious thing to say about her was that she was worldly; cared too much for rank and society and getting on in the world –... she had admitted it to him” (*MD*, 83). En sintonía, pero con más empatía, Simone de Beauvoir afirma que mujeres maduras, como la protagonista, privilegian su vida pública en detrimento de otra privada, buscando auxilio en citas mundanas para compensar su inactividad y falta de experiencias propias (1949b, 471).

---

<sup>9</sup> Su madre reencarnada en Mrs. Ramsay de *To the Lighthouse* (1927) ahonda en su fascinación por la madurez.

<sup>10</sup> A partir de ahora, las referencias a la novela *Mrs. Dalloway* se realizarán con la abreviatura *MD*.

Esta novela se compone de las instantáneas en un día de junio de 1923<sup>11</sup> en Londres, regido por el reloj del Big Ben que marca las horas, desde la mañana en la que Clarissa decide comprar flores para organizar una fiesta en su casa hasta la medianoche cuando concluye esta cita social, donde confluyen amigos, conocidos e ilustres miembros de la élite británica, como el Primer Ministro. De hecho, la autora verterá en esta obra su antipatía y fascinación por este selecto círculo de hombres poderosos –políticos, doctores y juristas –, que conversan sobre necedades, y refinadas damas con papel decorativo, de entretenimiento y servidumbre (Lee, 94). La heroína es la esposa de Richard, un acaudalado miembro del parlamento. Con más de 50 años, flaquea y se resiente por el paso del tiempo, pero luchará para no abdicar al instinto de conservación ante la peligrosidad de vivir cada momento: “She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside. She had a perpetual sense... of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day” (*MD*, 8-9). La repetición de actos cotidianos, como la sensualista contemplación de flores que ama por su belleza o la exhibición de sus encantos como la anfitriona perfecta en reuniones sociales, le aportan seguridad e inciden favorablemente en su jovialidad, vitalismo y pertenencia a la comunidad. Pero cohabitan el sentimiento de exclusión, cansancio y derrotismo en su mente, los cuales entroncan con su obsesión existencialista por la muerte: “Did it matter... walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely?” (9). Ama la vida, pero teme el “comienzo del fin”: el tránsito del climaterio hacia la última etapa de su vida –la vejez–, ratificando así Woolf la colisión del ciclo biológico femenino no sólo contra su organismo alterado por cambios fisiológicos, sino también contra su psique debilitada y apocalíptica, pero aún excitable y “combatiente”. Para contrarrestar la

---

<sup>11</sup> Son evidentes los paralelismos con *Ulysses* (1922) de James Joyce que discurre en Dublín en un día de junio.

atenuada intensidad sexual, sensorial y emocional de la realidad interna y externa del presente de una envejecida Clarissa, su creadora quebrará el tiempo cronológico de la obra al rememorar cerebralmente instantes precisos y preciosos de su juventud con impacto duradero.

*The Waves* es la obra más poética, abstracta y experimental de Woolf, compuesta por soliloquios ininterrumpidos de seis amigos –Bernard, Neville, Louis, Rhoda, Jinny y Susan–, como retazos de su viaje colegiado, desde la infancia hasta la madurez y la muerte, estando “cosidos” hombres y mujeres en un único tejido anatómico, verbal y narrativo para sugerir la universalidad de la experiencia humana y reflexionar sobre el sentido de la vida, mecidos por los ritmos y turbulencias de las olas. Como en *Mrs. Dalloway*, el tiempo, desde el amanecer al anochecer, es el elemento estructural de la obra que cohesiona reflexiones fragmentadas y vivencias cubistas. Las contradicciones de Clarissa, como mujer sociable y extrovertida en sus cenas de gala donde, no obstante, calla, se retrae y huye hacia la introspección psicológica, no desafina respecto a Rhoda. Dentro de un sexteto coral, este personaje femenino se define por su vulnerabilidad, hermetismo y conducta errática, fruto de su pánico escénico ante su forzosa interacción con un entorno, al que tacha de corrupto, y de la náusea inherente a todo contacto afectivo con un prójimo, que viola la pureza de su jardín secreto o esotérico espacio marino:

I am not composed enough, standing on tiptoe on the verge of fire, still scorched by the hot breath, afraid of the door opening and the leap of the tiger, to make even one sentence. What I say is perpetually contradicted. Each time the door opens I am interrupted. I am not yet twenty-one. I am to be broken. I am to be derided all my life. I am to be cast up and down among these men and women, with their twitching faces, with their lying tongues, like a cork on a rough sea. Like a ribbon of weed I am flung far every time the door opens. The wave breaks. I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness; I am also a girl, here in this room (*The Waves*<sup>12</sup>, 86-87).

Virginia Woolf apelará a dos tácticas de autodefensa para diferir la confrontación de sus heroínas en *Mrs. Dalloway* y en *The Waves* con el sufrimiento emocional y la desoladora realidad: el recuerdo idealizado y la fábula imaginativa, respectivamente. Rhoda se evadirá

---

<sup>12</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *The Waves* se realizarán con la abreviatura WA.

confeccionando un mundo paralelo de nebulosidad cargada de fantasía erótica y clarividencia autodestructiva, que también explorará su propia marginalidad y, como Clarissa, evocará con remordimientos su juventud en la que no defendió el sufragio femenino en las calles e imitó, por inercia e imperativo social, las conductas antitéticas de dos sus amigas: Susan y Jinny, la rural ama de casa/esposa/madre y la urbana mujer sexualizada/epicúrea, respectivamente. Neville y Bernard son los escritores de la novela dotados de fluidez argumentativa, mientras que Rhoda encarna la ininteligibilidad e incoherencia lingüística de quien se esconde y vive en el silencio, siendo sólo asertiva dentro de este universo irreal, donde es una emperatriz rusa empoderizada que posee veleros. Esta ausencia de voz pública es consanguínea con Judith Shakespeare, la hermana “secreta” del dramaturgo inglés, imaginada por Woolf en su ensayo *A Room of One's Own*: su alegato sobre la necesidad de que una mujer posea un espacio propio y dinero para escribir. De portentoso talento literario, pero sin acceso a la educación ni a la independencia económica, escogerá un rumbo distinto: escapar a Londres para luchar por su vocación artística. Sin embargo, confluirá en la misma fatalidad autodestructiva de Rhoda.

La mujer que envejece busca vivir sensaciones novedosas o romances antes de que sea demasiado tarde (De Beauvoir, 1949b, 455). En consecuencia, Virginia Woolf podría arrojar al aire esta queja o un anhelo como embajadora de su heroína en *Mrs. Dalloway*: “If she could have had her life over again!” (MD, 11), que obedecería a la indolencia ante sus obligaciones domésticas, a la aprensión respecto al hallazgo de los surcos de su irreversible envejecimiento y, sobre todo, a su añoranza en relación con una juventud edénica o idealizada. En cambio, no deseará experimentar intensas emociones y pulsiones orgánicas ubicadas en el presente, sino revivir otras antiguas de tiempos pretéritos al activar los mecanismos de su memoria para regresar a su pasado y dilucidar sobre el influjo –curativo, anestésico o lesivo–, que aún puede ejercer sobre su realidad cotidiana, tanto si potencialmente se materializa como si sólo reside inmovilizado en su mente para su disfrute personal. Desde las constricciones de su existencia

como mujer madura londinense, emigra a la atmósfera pastoral y bucólica de Bourton durante un verano de su adolescencia para recordar, desde la intimidad y el sigilo de su mente, a otra joven que fue su primer amor: “This falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? [...] But all that evening she could not take her eyes off Sally. It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed” (35). La escritora teorizará sobre esta explícita admiración homoerótica años más tarde en el ensayo ya mencionado, donde recurrirá a una escritora de ficción para advertir del carácter incendiario de la pasión lésbica: “For if Cloe liked Olivia and Mary Carmichael knows how to express it she will light the torch in that vast chamber where nobody has yet been” (*A Room of One's Own*<sup>13</sup>, 109), cuya expresión en el seno de la literatura sería revolucionaria, aunque no desconocida para ella como mujer que tuvo varias amantes<sup>14</sup>, ni insólita para la alta sociedad. El beso entre Sally y Clarissa, dos “novicias”, será el clímax sáfico de este palpitante encuentro amoroso, un instante fugaz y trascendental, imborrable e irrepetible, que la heroína atesorará como un regalo durante el resto de su vida:

Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it –a diamond, something infinitely precious (*MD*, 38-39).

Este crucial pasaje, impregnado de la misma dulzura frutal e inocencia virginal que inunda a las hermanas de “The Goblin Market” de Christina Rossetti y engarzado en tropos clitorocentristas de Emily Dickinson con joyas y diminutos objetos preciosos como genitales externos femeninos, no modificará el rumbo “natural” hacia la heterosexualidad de Clarissa. La crítica literaria convencional interpreta esta excitación sexual como fase característica de la adolescencia y enmarcada en el pasado que no afecta al presente de la protagonista (Haffey,

---

<sup>13</sup> A partir de ahora, las referencias al ensayo *A Room of One's Own* se realizarán con la abreviatura *ROO*.

<sup>14</sup> Virginia Woolf vivió, al menos, dos relaciones amorosas extraconyugales, primero con la aristócrata Vita Sackville-West, también casada, y después con la sufragista Ethel Smyth. No obstante, ninguna de ellas rompió la armonía marital alcanzada con Leonard Woolf, motor de su bienestar y productividad artística (Goldman, 21).

139). Pero, según Simone de Beauvoir, más allá del matrimonio y la influencia masculina, “la amiga del alma” de la juventud constituye un objeto deseable y deseado que confirma las tendencias homosexuales de casi todas las mujeres (1949b, 408). Clarissa no sólo localiza el placer homoerótico en un tiempo pretérito, sino que también le dota de vigencia actual y no le causa rubor durante el máximo apogeo de su climaterio. Le permite seguir sintiéndose joven y viva, estremeciéndose aún sexualmente al recordar un beso: “The strange thing on looking back was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. It was completely disinterested” (*MD*, 37), más especial que otros masculinos. Pero en este transgresor vuelo de la memoria, la configuración sentimental en torno a Clarissa es aún más compleja, al situarse entre dos hombres que no rivalizan entre ellos, pero sí contra Sally: su futuro marido Richard –textualmente ausente en Bourton– y Peter, que se entromete al abortar los mágicos preliminares lésbicos de las jóvenes. La heroína percibirá esta “violenta penetración” como forzoso doblegamiento a la preceptiva heterosexualidad. No obstante, sus impulsos homoeróticos persistirán a lo largo de su vida: “she could not resist sometimes yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly... she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough” (34) con vigor orgásmico y táctica afiliación dickinsoniana con el hombre.

Dentro del repertorio lírico de *The Waves*, Rhoda invocará a la metáfora de la recogida de flores. Simboliza el ritual ofeliano de ofrenda sexual y amorosa de sus guirnaldas; pero, en este caso, a un individuo desconocido y con género indeterminado. Inclusive, sugeriría la experiencia masturbatoria de una solitaria evacuación sexual que, con dolor y aprensión, rasga y perfora el único obstáculo –el himen de su virginidad–, que cederá hacia las secreciones del clímax corporal que no podrá compartir al no saber a quién obsequiar las flores reunidas:

I will pick flowers; I will bind flowers in one garland and clasp them and present them – Oh! To whom? There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle; it jerks, it tugs; some knock in the centre resists. Oh! This is pain, this is anguish! I faint, I fail. Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent. Now the steam pours in a deep tide

fertilizing, opening the shut, forcing the tight-folded, flooding free. To whom shall I give all that now flows through me, from my warm porous body? I will gather my flowers and present them — Oh! to whom? (44).

Cramer califica a Rhoda como “lesbiana marginal” que ama en secreto a su profesora Ms. Lambert, a quien asocia a las flores, lo cual se asemeja a las descripciones por parte de Virginia Woolf de su amante Vita Sackville-West o a la tradición de la poetisa Safo (450-51). Clarissa también evocará su pasión prohibida por Sally como terapia paliativa para soportar la intrascendencia de su vida cotidiana. Para Elizabeth Abel, en cambio, el motivo dominante de su mirada retrospectiva a su pasado es la revisión de “la narrativa del cortejo”, debatiéndose entre dos hombres y reactivándose después de tres décadas la disyuntiva de si eligió bien al casarse con su marido (1989, 30). Su decisión parece ser acertada: “For in marriage a little licence, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; which Richard gave her, and she him” (*MD*, 8). Clarissa se vengará de Peter rechazando su propuesta de matrimonio por haber provocado su *interruptus* contacto labial con Sally, castigando, tanto en aquel momento como en el presente, su fijación fálica materializadas por la insistente presencia narrativa de su navaja en sus manos, así como por su invasivo ímpetu coital: “But with Peter everything had to be shared; everything gone into. And it was intolerable” (8). Su implícita insaciabilidad y ardor genital que hubiera obligado a la heroína a una constante “apertura” contrasta con la tranquilidad y la independencia de la “clausura” que le aporta una plausible exigüidad copular con un indulgente y asexualizado Richard. Elaine Showalter confirma la frigidez de Woolf, que nunca sintió atracción erótica ni orgasmo alguno con su esposo Leonard<sup>15</sup> (1977, 222), pudiendo ser *Mrs. Dalloway* el espejo literario de esta inapetencia sexual durante largos años de convivencia. De Beauvoir define, incluso, la edad madura de la mujer como el “tercer sexo”, ni masculino ni femenino (1949a, 71). Pero Clarissa, igualmente, elige a su marido por su permisividad a la hora de conservar la

---

<sup>15</sup> Las confidencias de Woolf con su hermana Vanessa Bell tras su luna de miel justificarían esta aseveración.

autonomía de su alma gracias a los espacios privados que mantienen por separado (Webb, 286). Concederá un valor incalculable al “divorcio físico” entre Richard y ella que fomenta una soledad saludable para el individuo sin conllevar el cisma dentro de la pareja: “There is a dignity in people; a solitude; even between husband and wife a gulf; and that one must respect, thought Clarissa, watching him open the door; for one would not part with it oneself, or take it, against his will, from one’s husband without losing one’s independence, one’s self-respect –something after all, priceless” (*MD*, 131). Aunque posiblemente se casó sin amor y movida por la ambición para alcanzar el prestigioso estatus burgués y la afluencia económica, Clarissa discierne al encarar la vejez que el confort de su papel de consorte aniquila su propia identidad: “She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway” (11). Pese a la alegada libertad que disfruta al lado de un hombre demasiado eminente, ocupado y ausente, lamenta transfigurarse en sombra espectral, sin nombre ni entidad propia, cuando se disocia del patronímico de su esposo.

En su versión de mujer casada, Woolf eternizará así en *Mrs. Dalloway* el paradigma del “no-cuerpo”/no identidad femenina iniciado por Jane Austen en *Persuasion*. En cambio en *The Waves*, a Rhoda le disgusta contemplar su rostro en el espejo, pero sí se agarra con violencia a su anatomía para no hundirse en la negación nihilista de su ser: “I hate looking-glasses which show me my real face. Alone, I often fall down into nothingness. I have to bang my head against some hard door to call myself back to the body” (*WA*, 33). De hecho, toda imagen física de la heroína apunta a su angustia y a su inestabilidad mental (Lee, 174). Sin embargo, la novela no sólo estará inundada de sus sensaciones corporales, como el chorro de agua que cae por su espalda, sino también de la iconografía de la disolución orgánica, como su metamorfosis en pétalo de flor que desaparece en el medio líquido. Entre la materialidad



sensorial y la calígne mental que difumina su retrato como la “Otra”, aislada e inadapta, Rhoda será la amante de Louis, como relata él mismo y Bernard. Convivirán juntos durante un período de tiempo indeterminado pero, finalmente, su incapacidad para el compromiso desemboca en el abandono de su pareja y su huida como proscrita. Woolf introduce la sombra de la transgresión sexual, pero amordazará a su heroína respecto a esta relación sentimental sin proporcionar particularidades de la tradición literaria decimonónica sobre la pérdida de su virginidad, su posible sentimiento de culpabilidad o su estigmatización social; pero tampoco habrá indicios de deseo erótico o plenitud corporal. Reaparece años más tarde en una reunión con sus amigos que ratifica su inequívoca misantropía: “I fear, I hate, I love you, I envy and despise you, but I never join you happily” (WA, 185). En disonancia con Clarissa, no posee los atributos que el individuo exhibe públicamente en su madurez: “you... are committed, have an attitude, with children, authority, fame, love, society; where I have nothing” (185-86). Desde juventud, acudirá al estupefaciente de la telequinesis para que la eleve hacia mundos paralelos e imaginarios que mitiguen su dolor existencial y la privación de propiedades: “Now I spread my body on this frail mattress and hang suspended. I am above the earth now. I am no longer upright, to be knocked against and damaged. All is soft, and bending” (20).

En *Mrs. Dalloway*, Clarissa volverá a su casa tras visitar la floristería para proseguir con los preparativos de su fiesta, siendo perturbada por pequeñas adversidades y desplantes, como que Lady Brutton haya invitado a su marido, y no a ella, a un almuerzo ese mismo día. Somatizará los cambios fisiológicos de la menopausia en estados anímicos que tienden al descorazonamiento, la pérdida de la ilusión o la incapacidad para disfrutar de su bienestar y su lujosa celebración. Mientras se va desvaneciendo el efecto placebo de la deliciosa ensoñación de la “segunda juventud” revivida gracias a la memoria, remienda un viejo vestido para la velada, simbólicamente compuesto de retazos de su paradisíaco pasado donde desea habitar, en lugar de comprarse uno nuevo, metáfora de la pesquisa de nuevas vivencias. En tránsito

hacia el presente, reflexiona sobre su declive físico al preocuparse no sólo por la percepción de su envejecimiento por parte de su antiguo pretendiente, aún presente en su mente: “What would he think... that she had grown older? It was true. Since her illness she had turned almost white” (*MD*, 39), sino sobre el efecto de una desconocida enfermedad sobre su cuerpo. Esa misma mañana, Clarissa recibirá la visita inesperada de Peter, que está en Londres tras décadas en la India. Durante el encuentro entre ambos, los celos al saber que está enamorado de una mujer más joven, no de ella, delatan residuos de un amor arrinconado, pero nunca olvidado: “He was in love! Not with her. With some younger woman, of course” (49). Pese a reconocer lo inadecuado de la infatuación amorosa superado el medio siglo de edad y a ser consciente del error que hubiera cometido casándose con un hombre aventurero con quien habría sufrido desorden y ataques, intuye que podrían haber gozado juntos de la pasión carnal.

La profanación del recuerdo adolescente de Peter y Sally por la heroína, así como su trasplante a la actualidad, rebrotaría su bisexualidad inmanente y su rechazo de la preceptiva monogamia freudiana, que ha protegido, hasta ese momento, de intrusos como tesoro ubicado dentro de un universo íntimo de memoria, fantasía, secretismo y autoerotismo. Su proyección al exterior será la frialdad sentimental y la continencia sexual que ostenta, compatibles con el decoro de su rango social y con las cláusulas contractuales de su matrimonio, pactadas con el acuerdo de Richard. Alcanzarán el deseado efecto visible cuando su antiguo pretendiente la define como “cold, heartless, a prude” (8), u otro invisible al declarar su propia mente: “Love and religion... how detestable they are!” (138). Pero estos contrafuertes de contención tienden a ceder cuando se siente desnuda o amenazada. Entonces, Mrs. Dalloway activa un plan de evacuación y huida como Rhoda. Ese mismo día de junio, agitada por la presencia física de su amigo y fatigada por decepciones triviales, se dirigirá al ático de su casa que simboliza su asceta terapia de recogimiento monacal: “It was all over for her. The sheet was stretched and the bed narrow. She had gone up into the tower alone and left them blackberrying in the sun.

The door had shut” (51). Este aislamiento temporal sugeriría un acto precursor de su furtivo deseo de “suicidio social”, pero sólo se confirmará como una interrupción momentánea para protegerse de la cronología que rige su realidad y para recomponer su compostura pública. En cambio, esta vez, no alcanzará el estado de equilibrio psicológico ansiado, sino que emitirá un grito de llamada a su marido, desesperado y utilitario. Igualmente insincero, temeroso y sin apetencia sexual manifiesta, Richard despierta de su letargo otoñal al conocer que su esposa está con su antiguo rival y se apresura al hogar para declarar su amor a Clarissa e impedir el asedio a las fronteras públicas de su matrimonio. Pero este ademán no cristaliza en hechos. La incapacidad de los personajes de la obra para categorizar y expresar sus sentimientos, en la práctica, incide en el conocimiento limitado de los mismos por parte del lector (Wolfe, 44).

La heroína no se resiente únicamente en su papel de esposa, sino también como madre. La mujer menopáusica teme sentirse sola e inútil, vinculándose su crisis de identidad, falta de realización personal y ausencia de perspectivas al “síndrome del nido vacío” (Giraud et al., 5). Clarissa percibirá que su hija adolescente, a las puertas de su debut social, no necesita confiarse a ella por culpa de su afecto por Ms. Kilman, quien las separa y causa que geste en su interior un brutal rencor hacia la institutriz, su antítesis al ser intelectual, pobre y solterona, pero igualmente envejecida. Sin embargo, no será aniquilada por ella, sino por la propia autora que sigue profundizando en los impulsos homoeróticos. La ingenuidad sáfica del beso entre Sally y la heroína dista de la perversión lésbica de posesividad y de subyugación de la profesora respecto a su idolatrada Elizabeth: “If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and for ever and then die, that was all she wanted” (*MD*, 144), que provocará la escisión de la joven que se acercará simbólicamente a su progenitora.

El éxito de la aculturación del pudor victoriano en Virginia Woolf obstruye la libre circulación y la categórica expresión de una materia sexual y erótica femenina en sus novelas. Aunque principalmente polemice en *Mrs. Dalloway* sobre el “ángel del hogar”, distante y no

amantísimo, en sus roles como esposa y madre que disfruta, pero también deserta, de la artificialidad de la élite social británica, la escritora aporta novedosas facciones al elaborar el retrato mental de una mujer madura con los trastornos hormonales y desasosiego psicológico del climaterio. Pese a aportar indicios de la frigidez, la carencia de apetito e insatisfacción sexual de Clarissa, con el consentimiento tácito de su marido en la exención de la intimidad conyugal, Virginia Woolf también manifiesta la poliformidad dickinsoniana de su deseo erótico –abstracto, psíquico, erógeno, bisexual u onanista–, afín con inquietudes fragmentadas e inconexas de Rhoda en *The Waves*. Aunque la heroína de *Mrs. Dalloway* deba soportar la árida carga emocional de reprimir su sexualidad para ajustarse a la rígida legislación del matrimonio, sublimará sus instintos libidinosos mediante su apreciación de la voluptuosidad de las flores y el aire fresco matutino, la exaltación lésbica al rememorar el aún lúbrico beso de Sally o divagaciones de la pasión heterosexual que habría saboreado si hubiera aceptado la propuesta de matrimonio de Peter. Esta valiosa recolección de su psique del secreto de sus dos amores de juventud, platónicos y/o carnales, impondría así su soberanía sexual –psíquica, aunque no corporal–, antes del giro hacia lo andrógino en sus pulsiones de vida y muerte.

\* \* \* \* \*

Quería gritar y la voz no me salía [...] Ya hacía dos días que no habíamos probado nada [...] Todo se había acabado. ¿Dónde estaba el embudo? [...] Después de mucho buscar... lo encontré boca abajo encima del armario de la cocina. Encaramada a una silla lo encontré allí, esperándome. Boca abajo y cubierto de polvo. Lo cogí no sé por qué, lo limpié y lo guardé dentro del armario. Sólo tenía que comprar el agua fuerte. Cuando durmieran, primero a uno y después al otro, les metería el embudo por la boca y les echaría el agua fuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería.

MERCÈ RODOREDA

El caos se prepara como los instrumentos musicales que se afinan antes de empezar la música electrónica. Estoy improvisando y la belleza de lo que improviso es una fuga. Siento latir en mí la plegaria que aún no veo. Siento que voy a pedir que los hechos sólo resbalen sobre mí sin mojarme. Estoy preparada para el silencio grande de la muerte. Voy a dormir.

Me he levantado. El tiro de gracia. Porque estoy cansada de defenderme. Soy inocente [...] He nacido por Orden. Estoy completamente tranquila. Respiro por Orden. No tengo estilo de vida; he alcanzado lo impersonal.

CLARICE LISPECTOR

Virginia Woolf acentuará aspectos comunitarios derivados de la coyuntura histórica de entreguerras al abordar la desesperación suicida en *Mrs. Dalloway*, de igual modo que Mercè Rodoreda, la novelista catalana de *La Plaça del Diamant* (1962), dramatizará la penuria económica de una esposa y madre republicana durante la posguerra española hacia el arrebató autodestructivo. Clarice Lispector, por su parte, hará desbordar el caudal de singularidad e intimidad de una mujer atemporal para propagar su deseo de muerte hacia un *statu quo* de impersonalidad y colectividad en *Água Viva* (1973), en telepatía con el fluir de la conciencia de esta escritora británica, que le permite brincar de la mente “saludable” de una anfitriona esplendorosa a las tinieblas de la enajenación mental de su *doppelgänger*: Septimus Warren Smith. Sensible a la plausible muerte voluntaria de su amiga Kitty Maxse<sup>16</sup> y a la propensión de mujeres de su círculo social a la negación de su instinto de conservación, la misma Woolf confesó que este personaje masculino no existía en su primera versión de la obra, en la cual Clarissa se suicidaba o fallecía después de la fiesta (Rose, 132). Pero, al final, indultará a su heroína y caracterizará a este excombatiente del conflicto armado de 1914-18 tras su regreso a la madre patria como un enfermo que sufre la llamada “*shellshock*”, o neurosis de la guerra, producida por sus bombardeos. Esta patología se asemejaría narrativamente al propio cuadro clínico de la autora categorizado por Katherine Dalsimer como trastorno bipolar con episodios psicóticos (809). Criatura y creadora compartirían la sintomatología del “maníaco depresivo”: insomnio, agotamiento, sentimiento de culpa, aborrecimiento de la comida, melancolía comatosa, violencia y estados de sobreexcitación, que en el caso de la segunda derivaron en, al menos, dos tentativas de suicidio fallidas en 1895 y 1915 (Lee, 95). Pese a estar ambientada en los “alegres años veinte”, *Mrs. Dalloway* ilustrará la “literatura del desencanto”<sup>17</sup>. El recuerdo ominoso de la “Gran Guerra” no sólo asalta, desquicia y revienta la mente

---

<sup>16</sup> Kitty Maxse, amiga de su familia, así como Lady Ottoline Morrell –aristócrata, anfitriona y mecena de artistas a la que Woolf quiso parodiar–, fueron las musas de carne y hueso para caracterizar a Clarissa (Littleton, 51).

<sup>17</sup> Término acuñado por el escritor C.E. Montague en su ensayo *Disenchantment* (1922) sobre el conflicto bélico.

perturbada de Septimus, sino que, según Jane de Gay, induce a toda una generación de ingleses a resistirse a sentir emociones (85). Incluso, resonará y retumbará en la atmósfera urbana del Londres de Clarissa, aparentemente despreocupada y negligente: “This late age of the world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance, a perfectly upright and stoical bearing” (*MD*, 10). Como demuestra su diario, a la autora le interesaba explorar con esta novela las secuelas post-bélicas de la demencia y el autoexterminio con la connivencia del patriarcado que fuerza a encarar, con optimismo y falsedad, la nueva era de estabilidad política y afluencia económica: “Tengo casi demasiadas ideas en este libro; quiero tratar la vida y la muerte, la cordura y la locura; quiero criticar el sistema social mostrando cómo funciona” (vol. II, ed. 1977, 248), sin haber curado las heridas pretéritas ni honrado el sacrificio de sus muertos. Clarissa personificaría, incluso, a esta nación victoriosa tras la guerra que, envejecida y debilitada, añora el pasado y debe sobreponerse para adecuarse a un panorama cambiante, pero incierto (Montes, 18-19).

Preservando saneada su fachada exterior de dama de sociedad y creando internamente sus propios mecanismos de autodefensa para enfrentarse a la recta final de su ciclo biológico femenino, Virginia Woolf excavará en las fisuras de la subjetividad de su heroína a través de su inicial desdoblamiento y su ulterior alejamiento de Septimus. Este hombre se transfigurarán, simultáneamente, en héroe que desafiará al poder hegemónico que estrangula a ambos, en una víctima que sucumbe ante sus tentáculos –representados por la psiquiatría post-bélica–, y en su “chivo expiatorio” que autorizará a la protagonista a deleitarse, desde la serenidad y protección de su hogar, en sensaciones e ideas vinculadas a la muerte, pero despersonalizadas al no cumplir la prerrogativa de su culminación desesperada, dramática y violenta en suicidio corporal. Demostraremos que la experiencia de Clarissa, como mujer, se hermana con otra masculina y antitética a priori, así como que la feminización ideológica y médica de la muerte voluntaria en la Gran Bretaña de entreguerras rivaliza con la desexualización de esta temática

propuesta por Woolf en *Mrs. Dalloway* bajo el hijo conductor del concepto de la androginia que, posteriormente, teorizará en *A Room of One's Own*: “It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly” (*ROO*, 136). Esta ideología ya halló espacios narrativos en el deseo homoerótico y en la impersonalidad del suicidio dentro de *Mrs. Dalloway*. El desequilibrio binario entre la dominante imagen pública de su heroína – paradigma de feminidad convencional de un “ángel del hogar” con glamour– y la de Septimus –építome del varonil héroe épico–, que son forzadas por la sociedad, se opone a la congénita, pero reprimida, esencia andrógina de ambos que estimulará una corriente de solidaridad, identificación y empatía desde la mente de la protagonista a la del militar caído. En términos generales, esta obra se caracteriza por su “anti-esencialismo sexual”, circulando con fluidez rasgos femeninos y masculinos por sus personajes conforme a cada circunstancia (Wolfe, 41).

La confrontación de un soldado a una repentina y masiva muerte a su alrededor, que precede a alucinaciones y fenómenos intrusivos, constituye la imagen icónica del trauma en el siglo XX que, más adelante, los psiquiatras extenderán a los abusos sexuales (Caruth, 11). De hecho, la repetición periódica de esta experiencia bélica gobernará la vida del superviviente, causando el deterioro mental de veteranos de guerra y reclusos en campos de concentración, que llegarán incluso a suicidarse cuando ya están a salvo (62-63). La técnica del *fluir* de la conciencia sería la forma narrativa que reproducirá la presencia continua de este estigma en la mente de la víctima (DeMeester, 651). Como Charlotte Brontë con Lucy Snowe en *Villette*, Woolf recurrirá al naufragio como metáfora marina del trauma marcial de Septimus y sus secuelas de muerte en vida: “He himself remained... like a drowned sailor on a rock. I leant over the edge of the boat and felt down, he thought. I went under the sea. I have been dead, and yet am now alive” (*MD*, 75). Análogas al idealismo y a la inocencia de una Clarissa adolescente, este joven se alistó con entusiasmo en 1914 a las tropas del frente occidental en Francia para salvar a su país bajo el lema horaciano: “*Dulce et decorum est pro patria*

*mori*”<sup>18</sup>. Descubrirá que es una falacia y malgastará su juventud sin lograr comprender la causa, el enemigo y la finalidad de una sangrienta masacre bélica sin precedentes. La Primera Guerra Mundial supone, además, la crisis del ideal victoriano de masculinidad, reflejando el miedo y sus alternativas –pacifismo, objeción, desertión y muerte voluntaria– las debilidades del hombre (Showalter, 1985b, 171). La insensibilidad *in situ* al dolor ajeno, la devastación y a las detonaciones de la contienda percibidas por sus cinco sentidos, así como la gloria de las celebraciones por la victoria de los ejércitos aliados, serán sólo signos ilusorios del triunfo “público” de Septimus, que camuflarán un desorden post-traumático diferido, recrudecido tras su boda con la italiana Rezia y su regreso a Londres bajo una displicencia generalizada. Su esposa no se solidariza con su malestar ni comprende por qué llora, sino que se posiciona como víctima en su matrimonio, culpabilizándole de su falta de hombría y sus pensamientos suicidas: “It was cowardly for a man to say he would kill himself, but Septimus had fought; he was brave; he was not Septimus now [...] He was happy without her. Nothing could make her happy without him! Nothing! He was selfish. So men are. For he was not ill. Dr. Holmes said there was nothing the matter with him” (*MD*, 25). El diagnóstico de su médico de cabecera discrepa del emitido por Sir William Bradshaw: depresión nerviosa con preceptivo internamiento. Este eminente especialista representará al sanatorio psiquiátrico como institución de control y vigilancia al servicio del poder policial del Estado y refrendado por la imperante ideología patriarcal, cuyo impacto también hallaremos en los capítulos dedicados a Susanna Kaysen y Sylvia Plath. Su praxis clínica reglamentará políticas de conformidad, homogeneidad, segregación, exclusión y eugenesia para penalizar, aislar y esterilizar a los enfermos mentales, y a todo aquél que disienta o simplemente sufra sin una etiología definida.

La prohibición de género a la emotividad impuesta por mandato cultural a Septimus, como estoico héroe, no sólo obstaculizará que se arrepienta por haber asesinado a inocentes y

---

<sup>18</sup> Frase del latín usada irónicamente por el poeta de guerra Wilfred Owen para denunciar este conflicto bélico.



a militares del bando contrario, sino también que exprese el duelo por la muerte en combate de su querido amigo Evans<sup>19</sup> y que purgue su sentimiento de culpa por no haber rendido el homenaje merecido a su memoria. Esta inhibición inducida se canalizará en alucinaciones persecutorias con el fantasma de este oficial caído hacia la autoflagelación de la depresión, la locura y el suicidio. Showalter apunta a la alta dosis de deseo homoerótico de la atmósfera bélica del período 1914 y 1918, desde la atracción de muchos jóvenes por alistarse al ejército para convivir con otros hombres, la infatuación de altos mandos por cadetes, hasta el trauma del soldado al perder a sus camaradas, incluso sublimada en arte por los poetas de la guerra (1985b, 171). Woolf podría sugerir esta orientación sexual en Septimus, siendo ambivalente, latente o asumida: “He drew the attention, indeed the affection of his officer, Evans by name. It was a case of two dogs playing on a hearth-rug [...] They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other” (*MD*, 94). Su alusión a “crímenes” cometidos durante la contienda para referirse, hipotética y veladamente, a actos sodomitas, haberse casado con su esposa sin amarla, su resistencia a copular y a procrear ratificarían directa u oblicuamente esta inclinación. El debate académico sobre la posible homosexualidad de Septimus enlazaría, de nuevo, con su “matriz sana”: Clarissa y sus impulsos sáficos.

El tratamiento psiquiátrico de Bradshaw pretende enmudecer los horrores vividos en el frente por el protagonista masculino de *Mrs. Dalloway* e, incluso, maquillaría unas tendencias sexuales públicamente “abyectas” en un veterano de guerra. Rhoda padecería esta misma marginación, incomunicación interpersonal e incomprensión social con origen homófobo. Desafiará el orden simbólico del lenguaje patriarcal que la distancia de sus “no-semejantes”, ansiando retornar al universo prelapsario y andrógino del medio líquido –pero materno al mismo tiempo–, que confirmaría no sólo su fijación onírica por el mar y las olas, sino también su caracterización externa por parte de Bernard, el narrador principal de *The Waves*, como

---

<sup>19</sup> El trauma de Septimus por la muerte de su compañero Evans podría guardar un vínculo sutil o inarticulado por Woolf con el doloroso episodio juvenil de Clarissa: la caída de un árbol acabó con la vida de su hermana Sylvia.

criatura acuática: “The nymph of the fountain always wet, obsessed with visions, dreaming” (WA, 229), que conjuga silencio y agua. En el transcurso de uno de sus soliloquios con tono elegíaco será él quien indique elípticamente que su amiga “se mató” sin enmarcar espacio-temporalmente su acto ni explicar el motivo del mismo. Su autodestrucción podría sugerir que el normativo sistema lingüístico y cultural borra a Rhoda al negarse a que articule su propia identidad como lesbiana (Oxindine, 204). Su desaparición de la “no-trama” de *The Waves* no implicaría forzosamente su muerte física, sino su huida del núcleo textual e ideológico de Bernard, que adoptaría esta convención literaria de autoeliminación femenina para rechazar su orientación homosexual y provocar su “suicidio social” o, al menos, exiliarla de su círculo de amigos. Dentro del contexto renacentista de una escritora prófuga en Londres que se enfrenta en solitario a un misógino *Establishment* literario, el trágico destino de Judith Shakespeare en *A Room of One’s Own* también simboliza el ostracismo y el amordazamiento de una heroína imaginaria que aglutinaría a mujeres de carne y hueso del pasado, ignoradas, despreciadas y olvidadas. Pese a recurrir al tradicional paradigma de causa-efecto entre la transgresión sexual de una joven y su muerte voluntaria con culpable masculino y comunitario, Woolf respetará su privacidad al omitir detalles escabrosos de su agonía: “Nick Greene the actor-manager took pity on her; she found herself with child by that gentlemen and so... killed herself one winter’s night and lies buried at some cross-roads where the omnibuses now stop” (ROO, 62). Su embarazo ilegítimo representa una sinécdoque en la versión publicada de sus creaciones artísticas, aún por nacer, que la precipitarán a la muerte y al silencio eterno (Moran, 56). A diferencia del doble filo interpretativo de rebelión o de capitulación en el suicidio de las dos obras analizadas, la autora lanza en este ensayo un mensaje esperanzador que augura el futuro advenimiento de Judith como ave fénix transfigurada en nuevas generaciones de escritoras.

El síntoma más severo de la neurosis de guerra sufrida por Septimus son sus impulsos autodestructivos altamente ambivalentes. Sus ataques paranoicos con la percepción de que el

mundo le insta a asesinarse recrudecerán esta propensión: “The whole world was clamouring: kill yourself, kill yourself, for our sakes” (*MD*, 101), mientras que otros intervalos de calma reflejarán su reconciliación con la vida y su incapacidad para cometer un acto violento contra sí mismo: “Food was pleasant; the sun hot; and this killing oneself, how does one set about it, with a table knife, uglily, with floods of blood, – by sucking a gaspipe? He was too weak; he could scarcely raise his hand” (101). Pero estos momentos de lucidez distan de otros que ratifican su deterioro psicológico con el asedio en su mente de imágenes del inconsciente y *flashbacks* del trauma bélico que se confunden y se fusionan con estímulos sensoriales de su entorno atmosférico cotidiano. Esta amalgama impedirá que distinga entre la subjetividad de su mente y la objetividad de la realidad circundante. La percepción ordinaria de oír cantar a los pájaros en un parque londinense, por ejemplo, se convierte en la obsesión anormal de que intentan conversar con él en griego<sup>20</sup>. Durante la misma tarde de junio en la que Clarissa Dalloway se prepara para comenzar su fiesta, Septimus se verá embargado por un terror y una desesperación insuperables antes de ser enjaulado en un sanatorio psiquiátrico. Acorralado y apresurado al saber que Dr. Holmes sube las escaleras para ejecutar su inminente traslado, escapará de su captor, no de su propio ser, arrojándose desde una ventana para asesinarse:

He considered Mrs. Filmer’s nice clean bread-knife with ‘Bread’ carved on the handle. Ah, but one mustn’t spoil that. The gas fire? But it was too late now. Holmes was coming. Razors he might have got, but Rezia, who always did that sort of thing, had packed them. There remained only the window, the large Bloomsbury lodging-house window [...] But he would wait till the last moment. He did not want to die. Life was good [...] Holmes was at the door. ‘I’ll give it you!’ he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer’s area railings. ‘The coward!’ cried Dr. Holmes, bursting the door open (163-4).

El suicidio de este soldado es la dramatización narrativa del impacto mortal de la falta de solidaridad de la sociedad frente al sufrimiento humano y de la incapacidad del individuo para verbalizar, como superviviente, las terribles secuelas de su trauma hacia la apertura de

---

<sup>20</sup> La biografía sobre Virginia Woolf de su sobrino Quentin Bell relata cómo la autora oía cantar a los pájaros en griego y voces que le exhortaban a tirarse de una ventana durante sus episodios depresivos tras la defunción de su padre, que probablemente transformó en materia literaria para describir la perturbación mental de Septimus.

posibles vías de salvación. Antes de matarse, admite la catarsis de articular sus emociones: “Communication is health; communication is happiness” (102), aunque se verá privado de su efecto purificador. Su salto de autosacrificio se considera como acto de desafío para castigar a sus doctores, pero su grito final también reconocería su propia culpa (Marder, 63). Bajo la lectura de la homosexualidad de Septimus, la exclamación de Dr. Holmes “cobarde” tras lanzarse al vacío cobra un significado homófobo, coherente con su praxis médica con cariz reduccionista y moralista. Woolf retrataría a un soldado neurótico que se autodestruye al admitir su falta de hombría y su debilidad en consonancia con el discurso represivo de sus médicos (Showalter, 1985b, 193). Para la ideología patriarcal, su dolorosa introspección y que “sienta demasiado para un hombre” le desacreditan como paradigma del héroe masculino y le derivan al ámbito de lo femenino, siendo su *shellshock* el equivalente patológico de la histeria de la mujer (193-94). Tal vez influida por sus terapias clínicas de inducción a la pasividad del paciente sufridas en primera persona, la autora atará un hilo de consanguinidad entre ambos sexos para condenar la responsabilidad “civil” de esta institución que insta al suicidio a un recluta enfermo por la neurosis de la guerra. Denunciaría que su cometido no fue curarle, sino disminuirle para evitar el riesgo de propagación del motín de un colectivo que cuestionaría la autenticidad de la paz social y el equilibrio psíquico de toda una nación tras la barbarie.

Concomitante con su alegría de vivir, pero sin degenerar en consumación física, Clarissa no ha sido inmune durante todo el día al deseo de muerte como consecuencia de su dolencia desconocida, su envejecimiento, sus ilusiones frustradas o tribulaciones cotidianas: “There was the terror; the overwhelming incapacity... this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear” (*MD*, 202-03). Pero a diferencia de Septimus, no sería víctima de la demencia, ya que nunca perderá la conciencia de que la realidad circundante es externa a sí misma; por ejemplo, entenderá que el reloj del Big Ben simplemente suena sin activar la respuesta personal de que habla con ella (Lee, 108-

109). Desde su reclusión escogida y su angosto lecho del ático –simbólico ataúd–, renacerá para cumplir con sus obligaciones sociales al descender, reconvertida en radiante anfitriona, a la fiesta vespertina en su hogar, que no sólo reúne a la élite política y cultural del país, sino también a Peter y Sally. Embargada por sensaciones de fracaso y de humillación al comenzar este evento, se gestará en ella una reacción paranoica que, posteriormente, evacuará. Percibirá la falta de sinceridad en las muestras de cortesía y de afecto de sus invitados, además de creer que su antiguo pretendiente la critica constantemente. Esta celebración, además, enfatiza la irónica dicotomía entre las aspiraciones de la juventud y la resignación de la edad madura (105). De hecho, los bellos recuerdos en la mente de Clarissa se evaporarán al comprobar que su amiga, antes una efervescente joven idealista y feminista, es ahora Lady Rosseter, una aristócrata y ama de casa convencional, madre de cinco hijos varones. Sir Bradshaw, uno de los asistentes, relatará que un excombatiente se ha suicidado, contrariando inicialmente a la heroína esta irrupción trágica en su fiesta. Su personalidad dual propicia su mimesis externa con la decoración del suntuoso evento, pero también su aislamiento introspectivo para escapar en silencio de la atmósfera de aburrimiento, insensibilidad, malicia e hipocresía de la velada.

Sola, admitirá que la muerte voluntaria de Septimus es un acto comunicativo que sí alcanza la ruptura definitiva con un entorno social hostil: “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death” (*MD*, 202), y que aporta sabiduría para comprender el lugar de uno mismo en el mundo. Rendirá su particular tributo a este soldado restaurando la dignidad, la heroicidad y la honorabilidad de su caída, pese a sobrevenir mediante un acto autodestructivo, entendido por Woolf en versión andrógina al estar despojado de masculinidad caballeresca, así como hermanado con la subordinación de la mujer contemporánea al yugo patriarcal.

La locura no sería, aparentemente, el denominador común de la empatía telepática y unidireccional de Clarissa hacia Septimus, sino el fluir de sus conciencias como vasos comunicantes que drenan con libertad emociones íntimas y pensamientos ocultos entre ellos, pero que, en cambio, se obstruyen ante la “hipertensión” de la amenaza de intrusos. Ella no revela su insatisfacción sexual y doméstica a su familia y círculo de amistades, mientras que él se obstina en no someterse al tratamiento clínico prescrito por su médico. La heroína culpabilizará a este facultativo de la muerte de su paciente por su invasivo ultraje en la mente del soldado: “Sir William Bradshaw, a great doctor, yet to her obscurely evil... capable of some indescribable outrage –forcing your soul, that was it – [...] Life is made intolerable. They make life intolerable, men like that?” (202). Las alusiones textuales en Mrs. Dalloway a una enfermedad desconocida –mental o física– de Clarissa<sup>21</sup> que requiere reposo, conectarían con la locura de Septimus, si estas palabras delatan la familiaridad de quien conoce, de primera mano, los métodos de represión e incomunicación de la psiquiatría de entreguerras al servicio de imposiciones ideológicas de la élite masculina en la medicación y el seguimiento conjunto de las etiologías de la depresión femenina y el *shellshock* para alcanzar sus metas comunes de homogeneidad y conformidad. Sin reproducir la pulsión autodestructiva de su doble, abandonará su fiesta reflexionando entre bastidores al sentirse impotente por pertenecer a este mismo entramado patriarcal y para eludir su deber de mostrar complacencia en público.

La heroína mantendrá una postura equívoca sobre el suicidio de Septimus y su influjo en su propia vida y sus deseos autodestructivos, generando interpretaciones críticas antagónicas en relación a quién de los dos triunfa y fracasa en la novela. Por un lado, Clarissa idealiza la muerte voluntaria al irradiar una desnudez liberadora, difícilmente alcanzable para una mujer encorsetada en los asfixiantes trajes de una dama de alta sociedad. Aunque desconozca las particularidades materiales –prosaicas, angustiosas y violentas– del salto mortal ejecutado por

---

<sup>21</sup> Peter también recordará en el transcurso de *Mrs. Dalloway* que Clarissa estuvo enferma y que requiere reposo.

el soldado, no le compadecerá, sino que admirará su osadía por haberse fugado con éxito de la “prisión” mental y social en la que ella aún permanece encarcelada. Por otro, se considera la superviviente de la misma angustia existencial que hundió a su doble: “She must have perished. She had escaped. But that young man had killed himself” (203). Sabe que ella sí logrará salvarse de los deseos suicidas que instrumentalizó para desafiar las constricciones de su convencional, frustrante y trivial existencia. Su autoengaño le concederá la condonación para seguir viviendo públicamente una realidad confortable que le obliga a adoptar, con cobardía, la identidad de una deslumbrante figura estelar con lugar propio en la sociedad, a fingir su verdadera naturaleza, solapando sus aspiraciones personales y sueños eróticos que sólo pueden habitar, disimulados y escondidos, en los recovecos de su psique. De hecho, Septimus es la víctima de su crisis de la mediana edad que facilitará su aproximación al suicidio sin la necesidad de morir físicamente (Hite, 253-54). Este desdoblamiento utilitario le aportará un autoconocimiento terapéutico para afrontar la recta final de su ciclo biológico – andrógina, insondable y sin retorno–, decidiendo no acelerar un cese inmediato quitándose la vida deliberadamente. Los versos de *Cymbeline* de Shakespeare: “Fear no more the heat o’th’ sun,/ nor the furious winter’s rages” (IV.ii. 259-60) han rondado la mente de Clarissa durante todo el día, pero alcanzan ahora la magnitud deseada al ser invocados de nuevo. La heroína deja atrás su pasado “pluscuamperfecto” y el rejuvenecimiento cosmético de la memoria que idealiza romances estivales de su adolescencia, aceptando sin miedo la imperfección y la progresiva decadencia de su otoñal presente continuo: la madurez, así como la próxima estación invernal de la vejez y la muerte natural. Manifestará su conformidad con las leyes biológicas y el orden social establecido. Bajo la premisa de obligatoriedad de la monogamia y la heterosexualidad, no sólo proseguirá con su papel de ociosa esposa de un alto cargo político y consentirá la monotonía de su vida, siempre que pueda salvaguardar su libertad de espíritu; sino que se identificará con una anciana vecina que se dispone a dormir y que contempla por

la ventana antes de reanudar su presencia física en la fiesta. Asumir su nueva edad implica su reconciliación con el mundo, prefiriendo la pasividad y la calma en la espera de una dolencia mortal o de un accidente fortuito, en lugar de la iniciativa y la desesperación del suicidio.

Reexaminando los fragmentos de *The Waves* con el viaje de Rhoda a Gibraltar<sup>22</sup>, anterior a la certificación equívoca de su desaparición por parte de Bernard, su ascenso a la roca ibérica rozando el abismo insinuaría el coronamiento físico o metafórico de su muerte voluntaria o su cambio de rumbo vital: “Now I climb this Spanish hill; and I will suppose that this mule-back is my bed and that I lie dying. There is only a thin sheet between me now and the infinite depths” (WA, 171). Ratificará previamente su enfrentamiento con la humanidad como su adversaria a la que responsabiliza de su abdicación: ““Oh, life! How I have dreaded you’... ‘Oh, human beings, how I have hated you! How you have nudged, how you have interrupted, how hideous you have looked in Oxford Street” (169). Su peregrinaje a la cima del acantilado, en solitario o en romería, culminaría al arrojarle al mar y a sus azotadoras olas, metamorfoseándose en flor que experimentará un desplome y una desintegración electrolítica:

We launch out now over the precipice. Beneath us lie the lights of the herring fleet. The cliffs vanish. Rippling small, rippling grey, innumerable waves spread beneath us. I touch nothing. I see nothing. We may sink and settle on the waves. The sea will drum in my ears. The white petals will be darkened with sea water. They will float for a moment and then sink. Rolling me over the waves will shoulder me under. Everything falls in a tremendous shower, dissolving me (171).

Lecturas convencionales enmarcarían a Rhoda como otra víctima más del patriarcado. El medio líquido se asocia al suicidio femenino en la tradición literaria, pero la temática floral con germen shakesperiano también preside formalmente su simbólico acto de derrumbarse ante el mar. Ophelia realizó ofrendas florales a sus seres queridos antes de mimetizarse con guirnaldas que adornan su muerte en aguas fluviales ocasionada por el rechazo del príncipe Hamlet. En dos episodios pasados, la heroína de Woolf confeccionó arreglos botánicos de su amor sin dueño y lanzó violetas al mar después del accidente mortal que acabó con su amigo

---

<sup>22</sup> Aunque textualmente no se nombre a Gibraltar, la inferencia a este confín del Imperio Británico sería obvia.



Percival<sup>23</sup>. Estas dádivas anteceden al futuro rito iniciático de capitulación como virgen, transfigurada en vegetal, que se precipita al vacío debido a motivaciones con cáliz andrógino: un amor no correspondido en su exégesis lésbica, el purificador baño sáfico para abrazar la orientación homosexual de entregar sus flores a una “propietaria”, o sólo acabar con una vida insoportable y dolorosa. Pero, como en *The Awakening* de Chopin, la inmensidad de la vía marítima del océano también conduce al origen y el fin de la vida con el regreso de Rhoda al edénico seno materno donde se diluyen materia orgánica, genitalidad y sufrimiento. La obra celebraría los fluidos del cuerpo femenino que arrastran al lector, con olas, voces e imágenes, a una “dicha intrauterina” (Kitsi-Mitakou, 159). En oposición al sincretismo de este personaje con la ininteligibilidad prelapsaria del lesbianismo o suicidio, las últimas palabras de Bernard –portador de la coherencia lingüística androcentrista e impulsor de la simbiosis biológica con sus amigos– declararán la guerra a la muerte a la usanza del héroe épico masculino: “Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man’s [...] Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O death!” (WA, 247-48), bajo la fórmula literaria del *memento mori* que la autora satirizaría.

Clarissa Dalloway se salvó al divorciarse de su *doppelgänger*, Judith Shakespeare se mató a sí misma pero vaticinará su renacimiento en la pluma de escritoras en siglos venideros, y Rhoda pudo no quitarse la vida sino sólo ausentarse, bajo su potestad o no, de la escena narrativa para asumir su homosexualidad. Sin embargo, Virginia Woolf realizará una transfusión desde su prosa hacia su propio cuerpo, y finalmente, certera y con certeza, sucumbirá ante la muerte voluntaria. La década de los años treinta hasta la Segunda Guerra Mundial estará marcada no sólo por el fallecimiento de sus amigos y el pánico ante los bombardeos nazis a la ciudad de Londres, sino también por el extenuante ejercicio de la memoria al recordar el trauma de los abusos sexuales durante su niñez o por la actualidad de

---

<sup>23</sup> Basado en Thoby – el hermano muerto de Virginia Woolf –, Percival es el séptimo personaje de *The Waves*, el único sin soliloquios, que falleció al caerse de un caballo en la India y que será recordado por sus amigos.

su propio envejecimiento. De hecho, la autora concebirá su menopausia como una muerte que elimina su feminidad, eligiendo el suicidio como solución andrógina hacia la eternidad que la liberará del drama existencial (Showalter, 1977, 228-29). Aunque escribir sus novelas pudo resquebrajar su equilibrio psicológico por su identificación con sus criaturas y la periodicidad narrativa *in crescendo* del autoexterminio, las alusiones al agua y al ahogo de sus diarios indican que embarcarse en nuevos proyectos literarios constituye tanto su única terapia para no caer en la desesperación absoluta como una adicción epifánica que la sumerge, aún más, en una resolución aniquiladora: “la única manera de estar a flote es trabajando [...] si paro de escribir, me hundo ... y como siempre, siento que si me hundo más, alcanzaré la verdad” (vol. III, ed. 1977, 235). Tras haber acabado su última obra *Between the Acts*, el 28 de marzo de 1941 redactó esta nota de suicidio dirigida a su marido y puso rumbo al cercano río Ouse:

Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work [...] You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V. (citado en Rose, 243).

Esta carta de despedida expone las motivaciones de su acto autodestructivo que giran en torno a dos coordenadas: su terror ante el apremiante ultimátum de la locura que asoma de nuevo en su mente, pero sin el propósito de abandonarla a posteriori, así como el insoportable sentimiento de culpa por creer haber arruinado la vida de Leonard, a quien exime de toda responsabilidad. Paradójicamente, escogerá el formato literario de la muerte acuática, romántica y femenina, en consonancia con la tradición patriarcal de la androgénesis artística que siempre repudió, pero que ejerció una potente abducción sobre ella. Tras introducir piedras en los bolsillos de su abrigo, Woolf se adentró en las aguas fluviales próximas a su

casa de campo, se desplomó y se ahogó. Hasta un mes después su cadáver “à la Zenobia” no fue hallado. No obstante, su suicidio no implicaría la negación a la vida o el acto irracional de una perturbada, sino su desafiante autodeterminación para preservar su propia identidad ante la irremediable fragmentación de su psique que la acompañaría el resto de su existencia como consecuencia de la explosión de una demencia que sintió que se le avecinaba (Kenney, 284).

El titánico esfuerzo literario de Virginia Woolf por embeberse y hundirse en la mente humana hacia el autoconocimiento más allá de cuestiones de género, obtendrá la recompensa de respuestas andróginas ante cuestiones relativas a la sexualidad y la muerte voluntaria, que admitirán interpretaciones plurales. Su introspección en la interioridad de sus personajes será el medio narrativo para que emerjan materias primas de la psique humana –inconscientes, reprimidas u ocultas, comunes a ambos sexos–, que edifican su arquitectura identitaria junto a su imagen pública: pulsiones homosexuales, masturbadoras o polígamas; la resistencia o la incapacidad para expresar sus sentimientos; el trauma, la locura, el pensamiento suicida y disfuncionalidades emocionales, acentuadas por fuerzas masculinas y sociales que conducen al hombre a guerras sangrientas y a la mujer a someterse a la tiranía misógina del patriarcado. Al entrelazar la intimidad de sus heroínas con otras voces polifónicas orquestadas al unísono hacia la asexualidad, la generalidad y la universalidad para definir la personalidad y la experiencia del individuo mediante técnicas modernistas, realizará un examen sociológico de la metástasis de males endémicos inherentes a las dos temáticas objeto de nuestro estudio por su magnitud generacional. Gracias a Clarissa, romperá igualmente el paradigma artístico de autoras desde Jane Austen hasta Edith Wharton, posponiendo la edad crítica de la mujer a la madurez, cuando estallarán sus transgresoras conclusiones de género: no existen versiones eminentemente masculinas o femeninas en la sexualidad ni en el suicidio del ser humano.

## 10. La cuadratura de Jean Rhys: prostitución, masoquismo, alcohol y cárcel

À quarante-neuf ans, Léonie Vallon, dite Léa de Lonval, finissait une carrière heureuse de courtisane bien rentée, et de bonne fille à qui la vie a épargné les catastrophes flatteuses et les nobles chagrins. COLETTE

Mme. Alvarez avait fortement inculqué à sa descendance, entre autres vertus, le respect de certains rites et de maximes telles que: ‘La figure, tu peux à la rigueur la remettre au lendemain matin, en cas d’urgence ou de voyage. Tandis que le soin du bas du corps, c’est la dignité de la femme’. COLETTE

Seeing the penis go into her magnificent mouth between her flashing teeth, while her breasts heaved, gave men a pleasure for which they paid generously [...] The Baron almost fell in love with Anita and stayed with her for a longer time than with any woman. She fell in love with him and bore him two children. But after a few years he was off again. The habit was too strong; the habit of freedom and change. ANAÏS NIN

De Beauvoir enuncia que “las cloacas son necesarias para garantizar la salubridad de palacio” (1949b, 424). Si bien Virginia Woolf mostrará el pavimento de privilegios e higiene en el hogar de la “consorte” en *Mrs. Dalloway*, su coetánea Ella Gwendolen Rees Williams (1890-1979), conocida bajo el pseudónimo de Jean Rhys, descenderá por el pasadizo de la memoria y la ficción hacia el *demi-monde*<sup>24</sup> del comercio con el cuerpo femenino, entre luces y sombras, opulencia y menesterosidad, el cual está habitado por una constelación de mujeres que giran alrededor de una órbita solar patriarcal, explotadas sexualmente por el hombre y estigmatizadas públicamente como prostitutas, concubinas, libertinas o ninfómanas. No será la única novelista. La francesa Colette retratará a Léa de Lonval en *Chéri* (1920) y a Mme. Alvarez en *Gigi* (1944) como cortesanas parisinas orgullosas de su oficio que, en cambio, serán ricas, distinguidas e independientes. Incluso, la franco-cubana Anaïs Nin exhibirá a una meretriz que deleita y se deleita en sus remuneradas artes amatorias, pero que no esquivará la cruel deserción de su antiguo cliente en *Delta of Venus* (1977, aunque escrita en los años 40). Antagónica respecto a la jocosidad y explicitud pornográfica de estas autoras, exploraremos a continuación la idiosincrasia narrativa de Rhys: la cosificación sexual, la marginalidad social,

---

<sup>24</sup> Término acuñado por el escritor francés Alexandre Dumas (hijo) para referirse a un *modus vivendi* marcado por el hedonismo, consumismo, vicios sociales y una promiscuidad contraria a los valores burgueses reinantes.

la herida del trauma y la ideación suicida de las heroínas de *Quartet* (1929), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning, Midnight* (1939) y *Wide Sargasso Sea* (1966). Todas ellas serán (des)dibujadas como mujeres desarraigadas geográfica y emocionalmente, a la deriva y sin rumbo fijo; despojadas de familia, educación y una profesión estable; asustadas, insolventes e indefensas en grandes urbes. Se internarán en un círculo vicioso al comprar la seguridad brindada por el hombre a cambio de su servilismo, induciendo esta dependencia económica a otra psicológica y a la pérdida de confianza en sí mismas que veta su autonomía y refuerza su sujeción al poder del dinero (Abel, 1979, 170). Serán muñecas infantilizadas, sexualizadas y adoradas por sus propietarios en un primer tiempo. Después, estando ya rotas, desgastadas, enajenadas o alcoholizadas, serán abandonadas y encerradas en infectos hoteles u oscuros áticos por imperativo masculino. De distinta edad, nacionalidad, clase social y grado de belleza, conforman cuatro variantes de la tipología de la mujer maltratada. Los síntomas de este abuso de género –físico, sexual y psicológico– indican, hoy en día, que el hombre ejerce autoridad y control sobre ella, coaccionándola para imponer su voluntad en detrimento de sus derechos y emociones (Lenore Walker, 42). Además de ser vejadas por maridos, amantes o clientes, estos personajes femeninos también se autolesionan corporal y psíquicamente. La teoría freudiana afirma que: “el masoquismo es femenino y la feminidad es masoquista”, fijando que, genéticamente y más allá de imposiciones sociales, la mujer es un objeto sexual y pasivo proclive al sufrimiento (Millett, 194). Aunque sea tachada de antifeminista al consentir aparentemente este sometimiento ideológico sin promover su emancipación, Rhys preferirá tantear, sin enjuiciar, la antirromántica realidad parasitaria de estas tristes “chicas fáciles”, mesalinas, mantenidas y desheredadas que eligen o se resignan a la erótica de dolor y muerte.

Sin embargo, estas mujeres encarnadas en “textos” permiten que la ficción sea el único espacio para oír sus voces disidentes y para reconstruir su identidad en situaciones inestables donde las convenciones sociales prescriben rituales pero están vacías de significado (Howells,

6). Con ímpetu confesional, esta autora complicará la legendaria usurpación ontológica de la identidad de la mujer, taxonomizada como “la Otra” por el androcentrismo masculino, al anexionar a su narrativa la violencia sexual e ideológica ejercida por el Imperio Británico sobre la colonizada y la inmigrante. De padre galés y madre criolla, Jean Rhys nació en la isla caribeña de Dominica. La cruel historia de esta posesión de ultramar, en manos sucesivas de españoles, franceses e ingleses, estuvo condicionada por la confluencia de tres religiones – católica, protestante y animista–, la masacre de sus indígenas y la explotación económica de plantaciones que denigrará a esclavos africanos hasta mediados del siglo XIX. Esta herencia cultural forjará su propia cosmogonía binaria: blanco/negro, amo/esclavo, virgen/prostituta, niña buena/niña mala (Moran, 110). Aunque asocie a la población de color con sexo, suciedad y la propensión a ser azotados, empatizará al sentirse identificada con ella (105). Pero no sólo las tensiones raciales derivadas del empobrecimiento de los colonos tras la abolición de la esclavitud condicionarán *Wide Sargasso Sea*, sino que la sensación interiorizada –como mujer y como antillana – de discriminación, incomprensión y desprecio trasatlántico, liderado por la metrópoli y la colonia, será un corrosivo sustrato narrativo que intoxicará toda su obra.

Tras desembarcar en Londres con 16 años, Jean Rhys realizará su propia “*tournée*” iniciática por Europa como corista y maniquí, concubina y *demi-mondaine*, sufriendo amores tormentosos, matrimonios fracasados, la precariedad económica, la dependencia financiera y emocional del hombre, el ostracismo como escritora, la autodestrucción del alcohol, el trauma del aborto y de la muerte de su bebé. Su azarosa vida será la génesis de su creación artística, hasta el punto que A.C. Morrell criticará que “relate la misma historia 46 veces” (243). En sus diarios, denominados “Black Exercise Book”, recordará el abuso sexual y psíquico de Mr. Howard –un terrateniente inglés, casado y de avanzada edad–, con quien mantendrá una relación sadomasoquista durante su adolescencia en Dominica (Savory, 4). Su estética de la tortura sexual, perpetrada por sus villanos novelados contra sus débiles víctimas femeninas,

reproducirá esta violación del “invasor masculino y colonialista” contra una niña vulnerable e indefensa que asimilará toda la culpa y se odiará a sí misma. *Voyage in the Dark*, *Quartet* y *Good Morning, Midnight* serán piezas contiguas que recompondrán la anatomía emocional y corporal de una única mujer durante diversos episodios de su experiencia adulta, mientras que *Wide Sargasso Sea* regresará a su niñez y reescribirá un mito caribeño distorsionado por el canon literario. Si espacialmente las nociones de hogar y de exilio son intercambiables, temporalmente sus heroínas no podrán huir de su pasado y serán humilladas por el hombre en un presente continuo que no vaticinará un futuro regenerativo. La prosa elíptica de Jean Rhys olvidará, premeditadamente como Virginia Woolf, circular por la etiología narrativa del trauma primigenio de estas mujeres, pero indagará en su periferia patológica –sin profilaxis, terapia o cura–, formada por una cuadratura de males crónicos: prostitución, masoquismo, cautiverio y alcoholismo, convergentes en su sexualidad, depresión, demencia y pensamiento suicida. Sus novelas se focalizarán en obsesiones femeninas narrando una doble historia: eventos contemporáneos que reactivarán experiencias pretéritas, las cuales logran emerger de forma fragmentada y transcriben literariamente experiencias dolorosas (Moran, 118).

Esta autora, caribeña y cosmopolita, se encuadraría formalmente en fluido tránsito entre la autobiografía y la ficción, la literatura colonial y la postcolonial, el modernismo y la postmodernidad, tradiciones europeas y el emprendimiento americano. No obstante, Howells resalta las reminiscencias del género gótico en su escritura: fantasías de protección masculina e inocencia femenina combinadas con otras de inminente peligro erótico y victimización (19). En *Quartet* y *Voyage in the Dark*, Jean Rhys dramatizará tortuosas relaciones sentimentales y mercantiles propias del comercio del sexo o del abuso de poder económico del hombre para manipular a mujeres desvalidas y desesperadas. De ascendencia antillana y con tan sólo 18 años, la heroína de la segunda de estas dos obras, Anna Morgan, trabaja como corista en una compañía teatral de gira por Inglaterra y vive un idilio con el poderoso Walter Jeffries, tras el

cual se lanzará a un viaje infernal al caer en la espiral autodestructiva de la prostitución, un embarazo indeseado y un aborto clandestino. Desde el inicio de su narración en primera persona con *flashbacks* de su infancia en ultramar, intuirá ominosamente el futuro tráfico con su cuerpo mientras lee la novela *Nana* de Émile Zola, protagonizada por una alegre meretriz, y cuando permite que Walter le regale unas medias mientras pasea con su compañera Maudie.

La frivolidad, ingenuidad e inmadurez de Anna provienen de las carencias educativas y afectivas de su niñez, de su temprana edad y su inexperiencia, incidiendo en su indefensión y vulnerabilidad que obstaculizarán su supervivencia en el “mundo de fieras” de Londres. Sus constantes constipados somatizan la falta de aclimatación a esta fría y gris urbe. Asimismo, la ausencia de tutelaje de figuras maternas que prevengan a sus heroínas de los riesgos de la seducción sexual masculina será una constante narrativa para Rhys. Desde el fallecimiento de su padre y su emigración a Inglaterra, esta joven caribeña sólo cuenta con su madrastra Hester, quien se desentenderá económicamente de ella tras saquear su patrimonio familiar, así como con sus compañeras coristas que le advierten que no debe enamorarse de los hombres: “If he’s rich and he’s keeping you, you ought to make him get you a nice flat up west somewhere and furnish it for you” (*Voyage in the Dark*<sup>25</sup>, 39). Pragmáticas, le inculcarán que tiene que instrumentalizar su juventud y su belleza para cazar a un marido con dinero o, al menos, a un amante que la colme de regalos y la retire de un mundo de la farándula, inestable y poco glamuroso. En cambio, Anna percibirá erróneamente que su pretendiente es educado y atento porque no se fija en sus pechos y piernas, escogiendo así la infatuación romántica. Pero su primera cita se convertirá en una frustrada tentativa de violación, ya que la imprecisa línea fronteriza con su oficio artístico lleva a Walter a confundirla con una prostituta o una chica promiscua: “He kissed me again and his mouth was hard, and I remembered him smelling the glass of wine and I couldn’t think of anything but that, and I hated him” (*VID*, 20). Pese a la

---

<sup>25</sup> A partir de ahora, las referencias a la novela *Voyage in the Dark* se realizarán con la abreviatura *VID*.



resistencia de Anna al acto sexual, la momentánea capitulación masculina activa su imperiosa necesidad de amar y ser amada: “‘Damn you, let me go, damn you. Or I’ll make a hell of a row’. But as soon as he let me go I stopped hating him” (20). Walter logrará embaucarla para consumir su deseo de sometimiento al percatarse de que ella busca un hombre protector que reemplace a su familia (Moran, 138). Atraído sexualmente por el exotismo criollo de la joven, el ulterior envío de dinero para que adquiriera otras medias manifiesta que no desiste en invertir en una inminente aventura erótica y que el convulsivo consumismo femenino de vestidos y complementos “compra” a la mujer por su capacidad para construir su autoestima e identidad.

Mientras que Lily Bart en *The House of Mirth* de Edith Wharton no traspasa el umbral de la infracción sexual de la joven soltera, la protagonista de *Voyage in the Dark* perderá su virginidad. Este acto carnal no será explícitamente descrito, sino llenado textualmente con espacios en blanco que engarzan preliminares eróticos para la heroína: “When I got into bed there was warmth coming from him and I got close to him” (VID, 32) al sentir el placer de la proximidad del cuerpo caliente de Walter, con la prosaica constatación a posteriori del traumatismo fisiológico del desvirgamiento ejecutado, contradictorio con la propagación oral de sus amigas del guion de conducta femenina: “I thought it had been just like the girls said, except that I hadn’t known it would hurt so much” (33), pero carente, en apariencia, de daño psíquico. Su irritación ante la pregunta de Walter de si está triste tras el clímax sexual y su recelo al contemplarse al espejo para no adherirse a su nueva imagen de mujer erotizada, en cambio, detectan inconscientemente sus remordimientos y apatía. Al ser forzada a marcharse del lecho en mitad de la noche, su indecisión y torpeza conducen a que Anna acepte el dinero de su amante: “Instead of saying, ‘Don’t do that’, I said, ‘All right, if you like – anything you like, any way you like’. And I kissed his hand” (33-34), reflejando su patética humillación y su consentimiento con su nueva taxonomía como mantenida. Iniciarán un romance fundado en la financiación de sus caprichos femeninos y en esporádicos encuentros sexuales. En ellos,

la heroína cierra los ojos, le ruega que apague la luz e imagina estar muerta, mientras que, para Walter, el coito debe escenificar que él es el amo y ella una “esclava” que permanece quieta (Savory, 60). Infantilizará a su juguete erótico, reclamará su compañía sólo cuando él quiere, no le suministrará información sobre sí mismo y la excluirá de las conversaciones ante su círculo de amistades, mientras que la joven le temerá, obedecerá y buscará su aprobación. Su primo Vincent le ofrecerá lecciones de canto y sus conexiones artísticas para convertirla en una estrella, pero ella se desprenderá de toda ambición tras hallar el amor “verdadero”. Su modesto éxtasis de felicidad supone sólo poder dormir con su amado durante toda una noche: “I remembered that I hadn’t got to get up and go away and that the next night I’d be there still and he’d be there. I was very happy, happier than I had ever been in my life” (VID, 66). Bajo el efecto de desinhibición propio del alcohol, Anna relata a Walter un capítulo de su infancia cuando ansiaba ser negra: la irrupción de la menarquia, aceptada con normalidad gracias a las aclaraciones de su sirvienta de color, pero que, después, originará el trauma de una niña que interiorizará la vergüenza de la sexualidad femenina conforme al credo victoriano inculcado por Hester: “I began to feel awfully miserable, as if everything were shutting up around me and I couldn’t breathe. I wanted to die” (59). Desde entonces, iniciará un periplo hacia la edad adulta. Sus pensamientos al empezar la obra indican que su niñez caribeña se asemejará a un ameno espectáculo circense frente a la hostil y cruda realidad inglesa: “It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known. It was almost like being born again” (7).

El *locus amoenus* de su idilio romántico sucumbirá. Walter pronto querrá deshacerse de ella abandonándola cobardemente a través de una carta redactada por Vincent en la que expone que no la ama, que desea que persevere en su carrera artística y que le ofrece su ayuda financiera, pero declinando mantener contacto físico o afectivo alguno con ella. Anna forzará una cita *in extremis* con él, que sólo confirmará las palabras del primo intermediario. En ese instante, estrenará un *modus vivendi* de depresión, consunción, parálisis, deseos de dormir y

alcoholismo. De hecho, esta adicción<sup>26</sup> que permitió su disponibilidad al sexo y socialización con los hombres, seguirá acompañándola cuando éstos desaparecen. Como Caroline Helstone en *Shirley* de Charlotte Brontë, será consciente de que su juventud conlleva una larga y ardua condena capital a la vida: “I am nineteen and I’ve got to go on living and living and living” (94). Inclusive, se verá tentada por la resolución suicida: “It’s funny when you feel as if you don’t want anything more in your life except to sleep, or else to lie without moving. That’s when you can hear time sliding past you, like water running” (97), que elípticamente podría sugerir largas horas postrada en una cama o en el baño oyendo el agua correr mientras se corta las venas para no sentir un dolor emocional aún más punzante. Para escapar del “depredador masculino” del presente, activará un viaje mental al pasado como mecanismo de autodefensa o estado regresivo que invocará al “hombre protector”: su padre o su tío Bo (Loendorf, 35).

Al declinar el patrocinio artístico de Vincent, la heroína se verá obligada a levantarse y trabajar de nuevo. Confesará a Laurie la magnitud de su drama personal: “There was a man I was mad about. He got sick of me and chucked me. I wish I were dead” (VID, 99). Su primer escarceo con la prostitución vendrá de la mano de esta ex-corista y meretriz, que invitará a Anna a salir de fiesta junto a dos clientes americanos. Cuando se encuentra enferma debido a su avanzado estado de embriaguez, uno de ellos –Joe– irrumpirá en su cama. Mantendrán un diálogo premonitorio que revela que la heroína no reprueba que su amiga se dedique al comercio del cuerpo: “‘Why do you go around with Laurie? Don’t you know she is a tart?’ ‘Well’, I said. ‘Why shouldn’t she be a tart? It’s just as good as anything else...’” (109). Pese a resistirse a tolerar la implícita transacción sexual, este acto no textual parece consumarse tras su desmayo por los efectos de la bebida. Durante su temporada como inquilina en casa de Ethel, esta mercenaria masajista le cobra un alto alquiler por su habitación, le enseña el oficio de *esthéticienne* y podría albergar expectativas proxenetas con la joven. En una ocasión, un

---

<sup>26</sup> Anna confesará a Walter que su adicción al alcohol es hereditaria, incidiendo en su carácter predeterminado.

cliente solicitará servicios “adicionales” a la joven que ella rechazará. En otra, mientras ansía enamorarse de nuevo esperando al “príncipe azul” en el bar de un hotel, deberá defenderse del asalto sexual de un individuo que la confunde con una prostituta. Esta acumulación de desventuras influirá a que asuma que está predestinada a dedicarse al comercio del cuerpo al reaparecer el otro amigo americano de Laurie –Carl–, que pasará a ser su cliente fijo: “When he touched me I knew that he was quite sure I would. I thought, ‘All right then, I will’. I was surprised at myself in a way and in another way I wasn’t surprised” (132). Utilizará tácticas amatorias de este gremio para fidelizar a este señor casado fingiendo un orgasmo sin, esta vez, proyectar fábulas románticas con su amante: “The room still and dark and the lights from cars passing across the ceiling in long rays, and saying: ‘Oh please, oh please, oh please...’ I didn’t know when he went, because I was sleeping the way I sleep now – like a log” (132).

Cuando Carl se marcha del país, varios indicios narrativos reflejan que Anna ejercerá la prostitución sin el consentimiento tácito de su casera. En oposición a la visión masculina de Émile Zola en *Nana* sobre el orgasmo sexual de las meretrices en el ejercicio de su profesión, Rhys insinúa que las transacciones sexuales de su heroína son repetitivas y poco gratificantes: “Going up the stairs it was pretty bad but when we got into the bedroom and had drinks it was better” (137). El alcohol actuará como narcótico que facilitará labores nauseabundas que, en cambio, garantizarán su supervivencia económica. Si antes los hombres la consideraban una muñeca sin identidad, ella ahora les niega su individualidad denominando a la sucesión de sus clientes con un genérico “él” (Howells, 86). Durante la cita con uno de ellos, experimentará los primeros síntomas de un embarazo indeseado, que degenerarán en agresión verbal y física, acompañada de destrozos mobiliarios. Cuando Ethel expulsa a la joven de su casa por culpa de este altercado, acudirá a Laurie quien le propondrá una persona para que le practique un aborto clandestino y a Walter quien, con la intermediación de Vincent, le ofrecerá un apoyo monetario, no afectivo. Fruto de su ocupación, y no del amor, su desconocimiento de quién es

el padre justificará su decisión de deshacerse de su hijo, evitando intencionadamente la autora emitir un juicio de valor crítico sobre este controvertido tema. Después de una interrupción mal practicada de la gestación, su reacción será aséptica sólo externamente, ya que abusará imprudentemente del alcohol, lo cual le acarreará una hemorragia letal y una caída onírica en imágenes carnavalescas con dirección cerebral a una muerte deseable, ya que transporta a la heroína a su embellecida niñez caribeña. Originalmente, Jean Rhys escribió un desenlace trágico en el que fallecía, pero las exigencias editoriales ejercerán un férreo control para que lo modificara por otro más optimista (Savory, 53). Anna será asistida por un médico que diagnostica que recobrará la salud: ““You girls are too naïve to live [...] She’ll be all right... Ready to start all over again in no time”” (VID, 559), pero emitirá, a la vez, la recriminatoria prognosis de su inevitable reincidencia en el contraproducente tráfico sexual con su cuerpo. Delirante y aún agónica, la heroína se aferra a la duplicidad de significados de esta valoración patriarcal y clínica para divisar una luz de esperanza tras cruzar el túnel: “I lay... and thought about starting over again. And about being new and fresh. And about mornings, and misty days, when anything might happen. And about starting all over again, all over again...” (159). A través de este final abierto con puntos suspensivos que infieren la ilusoria volatilidad de las tribulaciones de Anna, Rhys declina guiar su rumbo hacia la reinserción social o recaída en la dipsomanía y la prostitución por culpa del atentado masculino contra su autonomía creativa.

Antes de publicar este viaje hacia la oscuridad con forzado retorno a la vida, la autora perseverará con desquiciantes relaciones sexuales de tortura femenina en su novela *Quartet*<sup>27</sup>, que representaría un capítulo autobiográfico cronológicamente posterior en el que su protagonista, la británica Marya Zelli, sería, con más de veinte años, una réplica de la aún pubescente heroína de *Voyage in the Dark*. Está ambientada no en Londres, sino en un París

---

<sup>27</sup> Esta obra ficcionalizaría la tormentosa relación extramatrimonial de Jean Rhys con su mecenas: el editor inglés Ford Madox Ford, que vivía en París con su compañera, la pintora australiana Stella Bowen, mientras que su marido, el escritor franco-holandés Jean Lenglet, fue encarcelado por transacciones financieras ilegales.

bohemio y burbujeante con elegantes cafés y famosos clubs nocturnos, pero también tortuoso y laberíntico, plagado de espacios sucios, lúgubres y carcelarios. La narrativa en tercera persona de Jean Rhys, así como su escenografía cinematográfica y su cartografía de la capital francesa de entreguerras desde Montmartre hasta Montparnasse, estarán habitadas por expatriados como Marya y su esposo polaco Stephan, o un sofisticado matrimonio inglés con buena posición socioeconómica: Hugh y Lois Heidler, que cierran el “cuarteto” de la autora.

Procedente de Inglaterra, sin respaldo familiar y con la profesión de corista antes de casarse, la heroína lleva una vida ociosa, aunque no desahogada, en París donde “mata” el tiempo en calles y lugares públicos, mientras que su marido es un marchante de arte se verá involucrado en secretos negocios fraudulentos. Su unión conyugal no sólo estará definida por la prodigalidad, la despreocupación y la precipitación, sino también por el compromiso de ambos en respetar unas reglas de juego amoroso preestablecidas: la superioridad intelectual de Stephan y la docilidad de su mujer que no piensa, ni actúa ni decide por sí misma. Ya antes de contraer matrimonio demostrará su seguridad en sí mismo para garantizar la felicidad de Marya: “I know all about you. I know you far better than you know yourself. I know why you aren’t happy. I can make you happy” (*Quartet*<sup>28</sup>, 17). Jean Rhys no eludirá mencionar que la delectación sexual de la joven será satisfecha por un hombre extremadamente complaciente como amante: “He was a[n]... expert lover. She was the petted, cherished child, the desired mistress, the worshipped, perfumed goddess. She was all these things to Stephan” (*QU*, 22). Este personaje femenino penetrará en el amenazador territorio de la fantasía romántica, externa al orden social, donde estar enamorada implica ser poseída física y espiritualmente, viviendo, por tanto, en un estado más allá de la volición y una identidad propia (Howells, 48). No obstante, esta potencial peligrosidad –física, psíquica y erótica– se intensificará cuando enferma y su esposo es recluido en una penitenciaría después de ser descubierto por la policía

---

<sup>28</sup> A partir de ahora, las referencias a la novela *Quartet* se realizarán con la abreviatura *QU*.

vendiendo obras de arte robadas, cayendo ella misma presa en las “garras” de Mr. Heidler por culpa de la ausencia de recursos económicos y de protección masculina, que configurará las coordenadas de dependencia y desamparo de la heroína. Paradójicamente, antes de conocer el delito imputado a este marchante de arte polaco, será increpada a la orilla del Sena por un transeúnte: “Hé, little one. Is it for tonight the suicide?” (*QU*, 29), mientras contempla con nocturnidad, tristeza y ensimismamiento las aguas de un río vinculado a la ideación suicida.

Hugh y Lois insistirán en ofrecer cobijo, manutención y mecenazgo a una compatriota en apuros, regidos por un afán filantrópico y sin exigir contraprestación alguna en apariencia. Pese a su reticencia inicial, Marya no tendrá escapatoria. Terminará viviendo con ellos y Mr. Heidler utilizará su *allure* paternalista, astucia depredadora y el efecto de desinhibición del alcohol para que la heroína claudique de sus objeciones en contra del adulterio durante una noche en la que, deliberadamente, su esposa les deja a solas. Este señor de 45 años establecerá las cláusulas de desigualdad de su *affaire* extramatrimonial, psíquicamente sadomasoquista, en la que él ejerce el poder económico y la autoridad masculina para atrapar, poseer, denigrar y desechar a la mujer entendida como genérico objeto sexual: “I knew that I could have you by putting my hand out [...] I’ve been watching you; I watched you tonight and now I know that somebody else will get you if I don’t. You’re that sort [...] I’ve every right to take advantage of it if I want to” (72). Aunque esté casada, la califica explícitamente como “chica fácil” y promiscua a entera disposición del mejor postor. Perdonando este insulto, la respuesta corporal de Marya será someterse a la subordinación emocional y sexual ordenada por su nuevo amo aún más exigente, aunque menos vigoroso, que Stephan: “When he touched her she felt warm and secure, then weak and so desolate that tears came into her eyes” (72-73). En el marco de relaciones emocionales con maltrato masculino, Judith Herman establece que el deseo desesperado de la mujer por recibir atenciones y cuidados de su pareja obstaculiza a que perciba el peligro de no establecer fronteras seguras y saludables entre ambos (111). Perderá

la objetividad al denigrarse a sí misma, idealizar al hombre e, inconscientemente, obedecer sus órdenes, llegando a provocar situaciones amenazantes que predisponen al abuso de género (111). De igual modo, la heroína se transfigura en *tabula rasa*, servil y dócil, que cometió el error de confesar su vulnerabilidad a Mr. Heidler: “‘I don’t want to be hurt any more... if I am hurt again I shall go mad’” (*QU*, 77), quien aprovechará esta debilidad caracterológica en su propio beneficio. Imbuida por esta infatuación amorosa de atracción más mental que corporal, su candor y credulidad respecto a la personalidad y conducta de su dueño responden a la imperiosa necesidad de ser socorrida y protegida, económica y sentimentalmente: “How gentle he is. I was lost before I knew him” (83). Este expatriado de mediana edad y escaso atractivo erótico no persigue satisfacer su libido ni alardear de su potencia sexual en su harem parisino, sino que desea dominar psicológicamente a una chica frágil debido a su impotencia oculta o a su ineptitud amorosa: “He wasn’t a good lover... He didn’t really like women. She had known as soon as he touched her. His hands were inexpert, clumsy at caresses; his mouth was hard when he kissed” (118). En contraposición, Marya articulará un guion masoquista preestablecido y sin enmienda posible que oscila desde la abnegación a su amo hasta el ataque feroz (Howells, 30). Unas veces rinde pleitesía a Mr. Heidler: “I’ll do anything to please you –anything” (*QU*, 96), pero otras, estalla al no soportar este triángulo amoroso: “‘D’you think I am a *bonne* or something to be made love to every time the mistress’ back is turned?... You must be the cruellest devil in the world’” (100). Rhys retratará a este villano como portavoz de la doble moral de una clase pudiente que instrumentaliza a esta joven, aunque socialmente se adhiera al orden vigente y defienda sus valores de respetabilidad (García Rayego, 46-47).

Mientras que el círculo de amistades de los Heidler desprecia a Marya insultándola en silencio con el apelativo de “mujer caída”, Lois guardará públicamente las apariencias y, con hipocresía, instigará y autorizará este desliz sexual de su marido. Adoptará la estrategia de la esposa que no tolera escenas melodramáticas y prefiere la proximidad de su rival femenina



para asegurarse de que se trata de una aventura pasajera que no pondrá en riesgo su bienestar socioeconómico. Actuará con la heroína como si fuera una niña a la que, por ejemplo, quiere llevar a un parque de atracciones para que se monte en un carrusel, en consonancia con la infantilización masculina de la amante. Si bien a la joven le aflige, en un principio, el dolor ocasionado a su benefactora, este *ménage à trois* emocional, no sexual, será insostenible a medio plazo, por lo que Mr. Heidler, cansado de las crisis de llanto y de histeria de Marya, al final, la convertirá en su concubina a la que trasladará del hogar conyugal a un hotel barato<sup>29</sup>.

Si bien antes encarnaba simbólicamente a una mascota doméstica o una niña adorable que divertía a su dueño/padre en el hogar, la protagonista de *Quartet* es ahora una “jovencita” castigada por su mal comportamiento y una bestia salvaje apresada, no en una jaula de oro, sino en un pequeño, oscuro y asfixiante cuarto del inframundo parisino: “Fright of a child shut up in a dark room. Fright of an animal caught in a trap” (*QU*, 90). Durante su confinación, su rabia contenida originará elucubraciones mentales que escenifican impulsos homicidas contra Lois: “‘I’ll smash a wine-bottle in her face’ [...] She would imagine the sound of the glass breaking, the sight of the blood streaming” (124). Pero, ante todo, Marya reactivará la misma dinámica de dependencia emocional de Anna Morgan. Se arrojará a estados de perpetua incertidumbre y de espera, a merced del hombre que la mantiene y que decide unilateralmente la periodicidad de sus encuentros amorosos. Resignada al estatus de cautiva, se obsesionará con su captor, recriminándole su conducta evasiva y que priorice su matrimonio. Durante largas horas de soledad y aislamiento en un sórdido cuarto, emociones contradictorias golpean constantemente su cerebro: “I love him. I want him. I hate him. And he’s a swine. He’s out to hurt me. What shall I do? I love him. I want him. I hate him” (124). El cuadro clínico de su severa psicopatía serán prolongados ciclos de ansiedad, angustia y pánico debido a la posible pérdida del ser amado, que se traducen en metáforas de amenaza corporal y autoflagelación:

---

<sup>29</sup> No es casual que este alojamiento se llame Hôtel du Bosphore, emulando los harenes de la capital otomana.

If this was love –this perpetual aching longing, this wound that bled persistently and very slowly. And the devouring hope. And the fear. That was the worst. The fear she lived with –that the little she had would be taken from her. Love was a terrible thing. You poisoned it and stabbed at it and knocked it down in the mud –well down – and it got up and staggered on, bleeding and muddy and awful (122).

Jean Rhys seguirá apelando a una iconografía de desvalidos animales de compañía para conformar su coreografía narrativa de la humillación física y la degradación espiritual de la heroína ante su dueño-torturador al mendigar que sea clemente con sus sentimientos: “‘Oh, please be nice to me. Oh, please say something nice to me. I love you’. She was quivering and abject in his arms, like some unfortunate dog abasing itself before its master” (131). Como respuesta a su ascendente impasibilidad, la hiperestesia de Marya se agudizará y originará incontables deseos de dormir y morir, además de alucinaciones en las que Mr. Heidler la llama “prostituta”, las cuales estarán derivadas de los somníferos prescritos por un médico y del excesivo consumo de alcohol. Mientras que su adicción al licor somatiza su subordinación del hombre, la de su amante, según Jane Nardin, refleja la excusa masculina para eludir la responsabilidad de sus actos y camuflar su perversión (53). Pero su fantasía pornográfica de sometimiento femenino importunará a este expatriado, quien, hastiado del desasosiego y las exigencias afectivas de su concubina, no vacilará en ultrajarla verbalmente: “‘I have a horror of you. When I think of you I feel sick’” (*QU*, 148), y en desembarazarse de ella enviándola al “exilio” de la Riviera francesa. Durante esta temporada, la correspondencia de Marya insistirá en metabolizar su paroxismo sentimental a través de alteraciones en fluidos corporales: “‘It’s as if all the blood in my body is being drained, very slowly, all the time, all the blood in my heart’” (156), que demostraría la aculturación de Jean Rhys con el discurso científico de cáliz victoriano con unos trasvases sanguíneos desde el útero para justificar la histeria femenina.

Mientras tanto, Stephan Zelli cumplirá su condena de prisión y reclamará la presencia de la heroína en París. Convencida de que su marido indultará su adulterio, regresará y le confesará que la penuria económica forzó a que se convirtiera en la concubina de Mr. Heidler.

Como consecuencia de su estado patológico de aturdimiento y confusión emocional propia de su condición de víctima, Marya afirmará desear huir con su marido a otro país y haber permanecido junto a su amante sólo movida por fines lucrativos; pero, fruto de un lapsus mental, de un irrefrenable amago de sinceridad o del gregarismo adoctrinado por su “amo”, revelará simultáneamente seguir enamorada de su benefactor, no de su cónyuge. Absorto en la traición de su esposa y en su drama personal como expresidiario, la reacción de Stephan será brutal al agredirla con violencia: “He caught her by the shoulders and swung her sideways with all his force. As she fell, she struck her forehead against the edge of the table, crumpled up and lay still” (185). Aunque amenazará con asesinar a su enemigo, finalmente escapará de Francia con otra mujer. Jean Rhys coronará el desenlace de *Quartet* con la imagen de una mujer envilecida que es abandonada por los dos hombres de su vida y que se halla tendida inconsciente en el suelo de un hotel barato de París. Rememorando un episodio autobiográfico o sólo recurriendo a su creatividad literaria, la escritora dramatizará así las secuelas corporales y mentales de una vejatoria experiencia masoquista con potencialidad reincidente: abierta su “celda”, la mujer maltratada opta por seguir enjaulada en vez de volar en libertad y deleitarse en la excitación erótica de un *modus vivendi* en cautividad con su antiguo dueño o uno nuevo.

\* \* \* \* \*

Un cri de Mme. Alvarez acheva de l'éveiller. – Appelle ta mère, Gigi! Liane d'Exelmans s'est suicidée – Oooh!..., s'écria longuement la petite. Elle est morte? – Que non! Elle connaît son affaire. – Qu'est-ce qu'elle a pris, grand-mère? Un revolver? Mme. Alvarez regarda sa petite-fille d'un air de commisération: – Tu n'y penses pas. Du laudanum, comme d'habitude: Sans pouvoir répondre encore des jours de la belle désespérée, les docteurs Morèze et Pelledoux...ont émis un diagnostic rassurant... Mon diagnostic à moi, c'est que Mme d'Exelmans, à ce jeu-là, finira par se détériorer l'estomac. – L'autre fois, grand-mère, c'était pour le prince Georgevitch... qu'elle s'est tuée? – Où as-tu la tête, ma chérie? C'était pour le comte Berthou de Sauveterre [...]  
Quelle histoire que ce suicide! Elle s'est ratée, bien entendu. La bouche pâle d'Andrée fit un sourire de mépris: – On commence à en avoir par-dessus les oreilles de ses purges au laudanum, à celle-là! – Aussi, ce n'est pas elle qui est intéressante, c'est le fils Lachaille. C'est la première fois que ça lui arrive... Il a eu Gentiane qui lui a volé des papiers, et puis cette étrangère qui voulait se faire épouser de force, mais Liane est sa première suicidée.

COLETTE

En esta hilarante anécdota de *Gigi*, Mme. Alvarez relata a su hija Andrée y a su nieta Gilberte la picaresca de una cortesana, Liane d'Exelmans, para cazar caballeros adinerados instrumentalizando fallidas, aunque programadas, tentativas de suicidio por sobredosis de láudano. Frente a la francesa inversión de género con verdugo femenino y víctima masculina mediante la cual Colette ironiza sobre la muerte voluntaria, Jean Rhys exhuma el sustrato narrativo de anteriores heroínas consanguíneas –sexualizadas, golpeadas y denigradas– para proyectar al futuro su congénita propensión autodestructiva gracias a su obra consecutiva: *Good Morning, Midnight*<sup>30</sup>. Su protagonista, Sasha Jansen, es una mujer inglesa madura que deambulará por el París poco turístico y en penumbra que precede al estallido de la Segunda Guerra Mundial y también es el escenario de canciones de desamor e indigencia de Édith Piaf.

Despojada de argumento perfilado y cruciales acontecimientos externos, esta novela se infiltra en la subjetividad de una voz femenina en primera persona que segrega pensamientos, recuerdos y emociones deshilvanadas, aleatorias y traumáticas. Las técnicas modernistas del *fluir* de la conciencia y el monólogo interior permiten a esta autora fracturar la coherencia sintáctica y el orden cronológico de su escritura para insinuar una división de la conciencia entre el Yo lógico de la narradora y su doble esquizofrénico –“ella”<sup>31</sup>–, así como para acceder a un alternativo tiempo psicológico –líquido, desordenado y femenino–, que entrelazará un presente vacante con un pasado poblado. Mientras que la belleza y la juventud son un valioso, pero agotable, patrimonio para la supervivencia de la mujer en *Voyage in the Dark* y *Quartet*, Sasha advierte con la edad tanto la depreciación social y sexual derivada del envejecimiento corporal, como el excedente de sabiduría y lucidez adquirida para elegir por sí misma si sigue viviendo u opta por morir en *Good Morning, Midnight*. Esta heroína regresará a la capital francesa –la urbe donde fue feliz junto a su esposo Enno, pero también desgraciada tras ser abandonada por éste y por causa de defunción de su bebé recién nacido. Gracias a una exigua

---

<sup>30</sup> El título de esta obra es la primera línea del poema de Emily Dickinson: “Good morning – midnight” (P 382).

<sup>31</sup> Será, sobre todo, en la siguiente novela analizada, *Wide Sargasso Sea*, donde aportaremos evidencias textuales que corroboren esta escisión de la conciencia femenina como síntoma de trastornos mentales de su protagonista.

renta que percibe cada mes, subsiste en cuartos-zulo de sórdidos e insalubres hoteles ubicados en el mismo *impasse* de su propia existencia. Rhys empleará metáforas de ahogamiento y rescate, paradigmáticas en la literatura femenina, que sugieren tentativas frustradas de suicidio de esta mujer apátrida: “Saved, rescued, fished-up, half-drowned, out of the deep, dark river, dry clothes, hair shampooed and set. Nobody would know I had ever been in it. Except, of course, that there always remains something” (*Good Morning, Midnight*<sup>32</sup>, 10), que sólo ella, como víctima, conoce. A pesar del riesgo de una potencial recaída autodestructiva, no desea recordar ni redactar este drama íntimo para satisfacer la curiosidad del lector: “Now I have forgotten... the drowning [...] You jump in with no willing and eager friends around, and when you sink you sink to the accompaniment of loud laughter” (*GMM*, 10), pero sí pretende enfatizar la culpabilidad de un burlón y cruel prójimo en su descarrilamiento como individuo.

No sólo se dirige oníricamente hacia “la salida” de la negación del instinto de conservación al desviarse del camino de la multitud dentro de sus pesadillas de asfixia en el metro londinense: “I don’t want the way to the exhibition – I want the way out” (13), sino que también percibe malévolas voces no identificadas procedentes de su pasado parisino –reales, imaginarias o fruto de brotes paranoicos– que le exhortan a elegir una muerte acuática<sup>33</sup>: “Why didn’t you drown herself in the Seine?” (42). Expertos psiquiatras han ratificado la clara correlación entre drogodependencia y suicidio (Firestone, 124). Durante reiterados y pretéritos episodios de desamparo y precariedad económica, la heroína también barajará esta opción en, al menos, dos ocasiones, mediante el abuso del alcohol y de compuestos químicos después de días de ayuno: “I made up my mind to kill myself – the usual whiff of chloroform. Next week, or next month, or next year I’ll kill myself. But I might as well last out my month’s rent, which has been paid up, and my credit for breakfasts in the morning” (*GMM*,

---

<sup>32</sup> A partir de ahora, las referencias a la novela *Good Morning, Midnight* se realizarán bajo la abreviatura *GMM*.

<sup>33</sup> Esta alusión de Rhys a la muerte acuática estaría estrechamente ligada al culto de “L’Inconnue de la Seine”: la máscara mortuoria del cadáver de una joven no identificada que decidió acabar con su vida en la arteria fluvial de París y que prevaleció en las artes europeas del siglo XX como mito de un suicidio femenino bello y sereno.

86), las cuales serán abortadas y/o diferidas, por temor o puro pragmatismo, a un futuro sin fecha concreta. Sasha admitirá que su adicción a la bebida incide en su deterioro cognitivo, perceptivo y psíquico, pero que, además, la conduce a un estado terminal en el que esta sustancia se transformará en el ansiolítico clave al que recurre para vertebrar su proyecto en presente continuo de acabar gradualmente con su vida: “It was then that I had the bright idea of drinking myself to death [...] Now whisky, rum, gin, sherry, vermouth, wine with the bottles labelled ‘Dum, vivimus, vivamus...’ Drink, drink, drink... As soon as I sober up I start again. I have to force it down sometimes. You’d think I’d get delirium tremens” (43). En la época de Jean Rhys imperaba todavía la hipótesis científica que taxonomizaba la ebriedad como “monomanía deliberada” escogida libre y erróneamente por el individuo (Nardin, 46). En cambio, la toxicomanía de la heroína de esta obra encajaría mejor con la teoría del crítico literario Al Alvarez que insiste en que la dependencia al licor y a estupefacientes constituye un “suicidio crónico”. Esta tipo es cometido por quien se mata lentamente bajo el pretexto de no soportar una vida intolerable, aunque niegue avergonzado/a la intención autodestructiva de su acto tras los efectos analgésicos de la droga ingerida (155). En cualquier caso, la autora logrará en el fragmento citado previamente, así como en otros, reproducir en su narrativa el discurso de una mujer alcohólica antes, durante y después de este hábito autodestructivo.

Sin embargo, la degradación fisiológica y mental de Sasha con periódicas incursiones suicidas también estará motivada por sus dificultades a la hora de asumir con resignación su envejecimiento biológico. El mismo título de la obra alude a su bienvenida reticente a una nueva edad femenina pasados los 40 años, que estará definida por el metafórico ocaso de la medianoche. El autosuministro consumista de rituales de belleza –el maquillaje, teñirse el pelo o adquirir vestidos a la moda– será el antídoto de consolación de la heroína, cuyo fugaz efecto placebo no conseguirá mitigar la tortura psicológica derivada de los estragos causados por el irreversible paso del tiempo en su cuerpo e identificados por el espejo: demacración,

arrugas, flacidez, manchas, deformación e hinchazón. Su condición social de mujer madura, solitaria y depresiva, derrumbada ya en la ruina económica y moral, provocará reacciones dispares dentro del público parisino que se cruzará en su periplo callejero. Por un lado, desprecio e indiferencia que despertarán instintos homicidas en Sasha: “When you’re not expecting it, I’ll take a hammer from the folds of my cloak and crack your little skull like an egg-shell [...] One day, one day... Now, now, gently, quietly, quietly...” (*GMM*, 52). Por otro, compasión por parte de camareras de los cafés que frecuenta y que hará peligrar aún más su instinto de conservación: “Now I am going to cry... If I do that I shall really have to walk under a bus when I get outside” (51). Para protegerse de las agresiones externas de estos transeúntes hostiles o solidarios, no sólo emulará el suicidio social de las heroínas literarias del siglo XIX actuando como un autómatas, sino que también se aferrará al alcohol de forma escapista: “I have an irresistible for a long, strong drink to make me forget that once again I have given damnable human beings the right to pity me and laugh at me” (94). Estos mecanismos de autodefensa contra el dolor emocional agravarán su patología psiquiátrica y la arrastrarán desde la periferia insoportable de su propia existencia despersonalizada y robótica hasta el núcleo deseable de la muerte voluntaria –no de la integración fraternal y afectiva–, metaforizado en espiral absorbente y letal: “I have no pride... no name, no face, no country [...] I am like one of those straws which floats round the edge of a whirlpool and is gradually sucked into the centre, the dead centre, where everything is stagnant, everything is calm” (44).

Jean Rhys inundará su prosa con *flashbacks* del pasado de su heroína que sugieren episodios traumáticos, aparentemente inconexos e incluso asépticos en su narración, cuya acumulación exponencial, sin embargo, justifica el deterioro psicosomático de su presente desolador. Sasha recuerda su boda con Enno, su convivencia errante por Europa, la defunción de su bebé, y su triste trayectoria errática y en solitario durante la que llamará a la puerta de comedores sociales regentados por monjas para aplacar su consunción, así como de amantes

prospectivos que huirán de su estigma de inseguridad e indigencia. Su propensión vigente a reincidir en pautas de conducta masoquista se originó durante su matrimonio cuando padece persistentes humillaciones perpetradas por su cónyuge, que evacuó hacia la rebelión sólo mentalmente, como en esta anécdota de servilismo femenino ante el regreso de Enno después de un injustificado período de abandono masculino del hogar familiar: “‘I’m very thirsty’, he says. ‘Peel me an orange’. Now is the time to say ‘Peel it yourself’, now is the time to say ‘Go to hell’, now is the time to say ‘I won’t be treated like this’. But much too strong... I peel the orange, put it on a plate and give it to him” (129). De hecho, este fragmento delata que Sasha nunca osará a suprimir las prerrogativas de obediencia y sumisión concedidas a su esposo.

Entre los hombres que Sasha frecuenta en el presente narrativo de la obra destaca el gigoló René, quien se acerca a ella creyendo que es una rica dama anglosajona. La heroína se carcajeará sardónicamente al detectar su *modus operandi* de prodigalidad para cazar su “no” fortuna: “all this money that he is spending on me is the sprat to catch the whale” (77). Aunque Jean Rhys hermane simbólicamente la marginalidad de la prostitución masculina de esta novela con otra femenina previamente retratada en *Voyage in the Dark*, impulsará una permuta de género relativa a los roles predefinidos de cliente y meretriz al dotar a Sasha de superioridad decisoria y económica. En contrapartida, la autora no romperá la praxis sexual de bestialidad del hombre y de masoquismo de la mujer. En su segunda cita será ella quien gaste su dinero, contratando implícitamente los servicios de acompañamiento de René –sin entrañar otros amatorios–, que le aportarán una diversión momentánea. Estando con él, imaginará o recordará un episodio humillante y vejatorio con otro amante desconocido que evidenciará su obsesión autodestructiva por un prototipo masculino sádico que este gigoló también encarna:

I am in a little white room. The sun is hot outside. A man is standing with his back to me, whistling that tune and cleaning his shoes. I am wearing a black dress, very short, and heel-less slippers. My legs are bare. I am watching for the expression on the man’s face when he turns round. Now he ill-treats me, now he betrays me. He often brings home other women and I have to wait on them, and I don’t like that. But as long as he is alive and near me I am not unhappy. If he were to die I should kill myself (176).



Estando ya en la habitación de hotel de su cliente, René confesará a una Sasha ebria haber disfrutado violando a mujeres en grupo: “In Morocco it’s much easier. You get four comrades to help you, and then it’s very easy. They each take their turn. It’s nice like that” (182), y no aceptará la afrenta femenina de no querer consumir la transacción copular. La heroína será víctima de un encuentro sexual indeseado<sup>34</sup>, narrado con elipsis, ambigüedad y entrecortada actividad cerebral de sumisión, el cual, paradójicamente, supondrá su retorno a la vida corporal al recuperar sensaciones de dolor y de escozor que permanecían atrofiadas:

I lie very still, I don’t move. Not open my eyes... ‘Je te ferai mal’ he says. ‘It’s your fault’ [...] I feel his hard knee between my knees. My mouth hurts, my breasts hurt, because it hurts, when you have been dead, to come alive. ‘Now everything is going to be all right’, he says. ‘*T’as compris?*’ he says. Of course, the ritual answer is, ‘Si, j’ai compris...’ I lie there, thinking ‘Yes, I understand’ (182-83).

Le ofrecerá dinero al temer una agresión aún más brutal de su maltratador. En cambio, al conseguir que abandone su cuarto, Sasha comprobará que René no le ha robado, por lo que dejará la puerta abierta y le llamará para que regrese. *Good Morning, Midnight* concluirá con su protagonista desnuda, confinada en su prisión espacial y psíquica, así como alcoholizada, desorientada y anulada al invitar a su lecho a su vecino: un siniestro viajante con apariencia cadavérica que solía acosarla y aterrorizarla. Aunque sus tres “sí” del coito que consuman podrían imitar el orgasmo de Molly Bloom en *Ulysses* del irlandés James Joyce, este grito indicaría más bien el consentimiento de una mujer indefensa a la repetición del trauma (Linett, 457-58). La erótica del sufrimiento mental y fisiológico, congénita en la patología masoquista de las heroínas de Jean Rhys, cristaliza en estas dos incongruentes respuestas: la dependencia emocional hacia el agresor después de una violación –rematada o frustrada–; así como el encuentro sexual y suicida con esta repulsiva sombra masculina que simbolizaría la muerte. La autora caribeña perecerá literariamente por la falta de recepción lectora y crítica de sus obras de entreguerras hasta resucitar tres décadas después a través de *Wide Sargasso Sea*.

---

<sup>34</sup> Durante la composición de *Good Morning, Midnight*, Rhys recordó el episodio traumático de su adolescencia: los abusos sexuales y sádicos perpetrados por Mr. Howard cuando ella contaba con 14 años (Linett, 445-46).

Este relato radicalmente distinto a los anteriores y de camino hacia lo postmoderno cosechará un gran éxito por su depurada complejidad estructural y al inaugurar la literatura postcolonial. Dividida en tres partes, se configurará como la precuela de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Será un equívoco abrazo al canon literario ya que, por un lado, retirará el inmaculado “velo de novia” de su adorada heroína mostrando el decrepito rostro de la ideología patriarcal y eurocentrista durante la era victoriana; y, por otro, se someterá con docilidad, complicidad y masoquismo a la voz de Edward Rochester<sup>35</sup> y a la resolución novelística del suicidio de su esposa: “la loca del ático” ante la coacción de esta laureada obra decimonónica hacia Rhys. Pero prevalece su indignación como autora por el distorsionado e insolidario retrato brontiano de deformidad, enajenación y monstruosidad que lapida a una mujer antillana sin atributos, despojada de voz y sumida en la oscuridad narrativa. Con el fin de ofrecer la visión periférica de la víctima oprimida, otorga la palabra a Bertha Mason que renace en Antoinette Cosway.

Ambientada en las islas de Dominica y Jamaica tras abolirse la esclavitud en 1838, contiene elementos autobiográficos de la niñez de la autora, no sólo plasmados en su elocuencia descriptiva de un “calipso” caribeño propenso al sexo con flores perfumadas, vegetación húmeda, calor tropical y aguas prístinas, sino además en la precaria situación socio-económica y el peligro a la integridad física de la familia Cosway al erupcionar conflictos raciales y al desmembrarse los latifundios de plantaciones de los terratenientes europeos, generándose un nuevo estrato de población blanca empobrecida. Hija de un hombre británico y una mujer criolla, Antoinette narrará capítulos decisivos de su infancia y juventud en primera persona: su amistad con compañeras de juegos y sirvientas de color, la negligencia de su madre Annette hacia su descendencia y la hacienda Coulibri después de enviudar, su ulterior boda con un rico colono inglés –Mr. Mason– para recuperar la afluencia financiera, el odio de antiguos esclavos que degenerará quemando esta finca y provocando la muerte de su

---

<sup>35</sup> Rhys nunca nombrará al héroe de *Jane Eyre*. Sin embargo, mencionará a otros personajes, como Grace Poole o Richard Mason, que confirman que, inequívocamente, Rochester es el narrador de la segunda parte de su obra.

hermano deficiente, así como la locura de su progenitora. Varios episodios juveniles anticipan su futuro *modus vivendi* de humillación y masoquismo, preparándose incluso para asumir su próximo papel como objeto de transacción sexual –equiparable a la prostitución– y de esclava conyugal. Tras bañarse en un arroyo, deberá regresar a su casa y presentarse ante los invitados de su madre con el vestido feo, sucio y harapiento de su amiga de color –Tia– quien le robó el suyo. Los negros denigrarán a los Cosway con descalificaciones como “cucarachas” o “*white niggers*” por su pobreza, viéndose envueltas las dos niñas en un salvaje altercado en el que el fuego que calcina Coulibri, fruto del tenso clima de mutua xenofobia: “I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumble up as she began to cry. We stared at each other, blood on my head, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass” (*Wide Sargasso Sea*<sup>36</sup>, 24). Esta herida sangrante causada por el golpe de la piedra de Tia simboliza la menstruación de Antoinette. Cubierta de vendajes, iniciará su pubertad en un convento, que será un refugio provisional antes de ser “vendida” por su padrastro al hijo de un caballero inglés de rancio abolengo, que en cambio carece de fortuna al no ser el primogénito.

Todos los personajes femeninos de Jean Rhys saben que están destinadas a sucumbir en un universo gobernado por los hombres, por lo que esta autora utiliza la premonición como elemento narrativo (Díaz Fernández, 85). Rodeada de la inocencia sexual de las novicias y de enseñanzas bíblicas sobre el pecado en este marco monacal, la heroína intuirá que Mr. Mason busca un marido para ella y tendrá la siguiente pesadilla erótica como oráculo que vaticinará la desgracia de su próxima vida adulta marcada por el odio conyugal y el enclaustramiento:

I am wearing a long dress and thin slippers, so I walk with difficulty, following the man who is with me and holding up the skirt of my dress. It is white and beautiful and I don't wish to get it soiled. I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to help me, I would refuse. This must happen. Now we have reached the forest. We are under the tall dark trees and there is no wind. 'Here?' He turns and looks at

---

<sup>36</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *Wide Sargasso Sea* se realizarán con la abreviatura WSS.

me, his face black with hatred, and when I see this I begin to cry. He smiles slyly. ‘Not here, not yet?’, he says, and I follow him, weeping. Now I do not try to hold up my dress, it trails in the dirt, my beautiful dress. We are no longer in the forest but in an enclosed garden surrounded by a stone wall and the trees are different [...] There are steps leading upwards. It is too dark to see the wall or the steps... I stumble over my dress and cannot get up. I touch a tree and my arms hold on to it. ‘Here, here’. But I think I will not go any further. The tree sways and jerks as if it is trying to throw me off (WSS, 34).

Como símbolo onírico de su irremediable desvirgamiento, Antoinette intenta preservar el blanco virginal de su vestido durante este sueño, pero debe seguir los pasos enfurecidos de su despiadado raptor hacia un frondoso bosque sexual. Al comprender que está predestinada a la sumisión y la subordinación, claudicará ante sus exigencias carnales consintiendo que este hombre manche de barro la preciada prenda. Sollozante y aterrada, se somete al placer erótico masculino, metaforizado en tronco del erecto árbol fálico que “se menea y sacude”. Después, esta pesadilla se trasplanta a un escenario pétreo y oscuro, desconocido para la joven, que anuncia su futuro cautiverio en una prisión: el ático de la mansión de quien será su marido. La primera sección concluirá con el funeral de Annette. Irrumpiendo fugazmente en la segunda parte, Antoinette narrará el *súmmum* de la degradación social, moral y sexual para una mujer blanca al recordar la ominosa imagen de la que sería la última vez que vio con vida a su bella y hostil madre, hallándose presa, enajenada, brutalizada, alcoholizada y violada por el obeso hombre negro que la vigilaba por orden de Mr. Mason: “I saw the man lift her up out of the chair and kiss her. I saw his mouth fasten on hers and she went all soft and limp in his arms and he laughed” (86), mientras que una sirvienta de color observa esta vejación con regocijo.

La lucidez del relato de la heroína es abruptamente interrumpida por Rochester como nuevo narrador. La autora se aliaría con él al sustituir el presunto período de demencia de la joven con la racional palabra masculina, o ironizaría con su supuesta coherencia lingüística al denunciar la carencia de fiabilidad de la versión oficial del patriarcado. Instigado a casarse por Richard Mason, quien ejecutará los planes de su difunto padre, este joven inglés narra su luna de miel y convivencia marital con una bella mujer criolla reticente al matrimonio. Jean Rhys

explorará la incomunicación, incomprensión, el choque cultural y las relaciones amo-esclava –casi raciales– en esta pareja, donde el desheredado posee y coloniza el cuerpo y patrimonio de la heredera. Perturbado por la exuberancia de su esposa –como eco de la seductora, aunque hostil, naturaleza de la isla caribeña–, Rochester transfigura a Antoinette de “flor del paraíso” en “ramera desflorada”. Proyectará en ella su propia inhibición puritana y sus temores ante la erupción del instinto sexual en ambos: “Very soon she was as eager for what’s called loving as I was –more lost and drowned afterwards” (57), que le precipitará a sucumbir en la lujuria. Culpabilizándola de ello, confiesa que no la ama ni siente afecto hacia ella, sino sólo deseos de consumir el coito: “I did not love her. I was thirsty for her, but that is not love. I felt little tenderness for her [...] The sight of her dress... made me breathless and savage with desire. When I was exhausted I turned away from her and slept, still without a word or caress” (58), pese a haber sido él quien la persuadió al matrimonio con promesas de cariño y protección.

G. Bataille denomina el orgasmo como “pequeña muerte” por el exiguo consumo de energía durante la cópula, provocándose la pérdida completa de la misma al fallecer (246). La escritora reflejará que su heroína alcanzará el clímax durante el acto sexual: “‘If I could die. Now when I am happy... You wouldn’t have to kill me. Say die and I will die. You don’t believe me? Then try, try, say die and watch me die’” (WSS, 57), ratificando Rochester la capacidad multiorgásmica de su esposa: “‘Die then! Die!’ I watched her die many times” (57). Para la medicina victoriana la ninfomanía era un trastorno mental del género femenino (Ingham, 182). Pseudo-psiquiatra patriarcal que diagnostica esta degeneración a Antoinette o impotente a la hora de satisfacer sus deseos carnales, el héroe brontiano acabará odiándola al intuir la existencia de sangre negra en el indeterminado cuerpo criollo y al ser contaminado por las calumnias de Daniel Cosway, el vengativo hermanastro mulato e ilegítimo de la joven: su genética de demencia y promiscuidad como mujer casada que tiene un amante de color. Sin confirmarse narrativamente estas difamaciones, será Rochester quien sí deguste la “fruta no

prohibida” para el colono: el sexo interracial con la doncella Amélie. En contraposición, la heroína declara amar a su marido apasionada e inquietantemente: “I never wished to live before I knew you. I always thought it would be better if I died” (WSS, 56). No se sorprenderá de la paulatina instalación de la desgracia en su vida conyugal al tratarse de una repetición cíclica del trauma. Para retener el deseo sexual de su marido, recurrirá a la magia vudú de su leal y experimentada sirvienta Christophine, quien intentará proteger a su ama de la rapacidad económica del hombre blanco. Pero estas prohibidas pócimas de amor sólo distanciarán aún más a Rochester de ella. La conjunción hereditaria de alcoholismo por vía paterna y demencia por vía materna confluirán así con la constatación de la infidelidad de su esposo y el asedio de rumores malignos sobre su honor para enloquecer a la heroína. Será crucial para completar su cuadro clínico de confusión y de trastorno nervioso la anulación de su identidad por parte del personaje brontiano al llamarla con el nombre de pila de la “loca del ático” de *Jane Eyre*: “Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name” (94). Antoinette experimentará brotes de rebelión, ira y agresividad retando a quien es ya su enemigo: “I hate you and before I die I will show you how much I hate you” (95). Sin embargo, este caballero inglés amainará el brío de su mujer y será más fuerte para destruirla al disponer de apoyo social y respaldo de una fortuna ya en su poder: “You hate me and I hate you. We’ll see who hates best. But first, first I will destroy your hatred. Now. My hate is colder, stronger, and you’ll have no hate to warm yourself. You will have nothing” (110).

El pretexto de Rochester para subyugar, robar, brutalizar y hacer pasar por demente a la heroína será su alegada incontinencia sexual y su presunta semejanza con un zombie de la brujería animista, carente de voluntad, raciocinio, decencia y alma. Sin el veto de Richard Mason, rapta y transporta a Antoinette/Bertha a Inglaterra para encerrarla en un cuarto oscuro y siniestro de Thornfield Hall, desde donde ella narrará la tercera y última parte de *Wide Sargasso Sea*. Michel Foucault afirma que, en el pasado, las mujeres inestables eran tratadas

como animales y eran aprisionadas en celdas bajo los violentos métodos de contención de los manicomios al asociarse las ideas de enajenación mental y bestialidad (1961, 71). Al apresar a la heroína en el ático de su mansión con la vigilancia de Grace Poole, su esposo ejecuta prácticas clínicas y carcelarias de castigo, inmovilización, disciplina y conformidad propias de esta institución psiquiátrica. El revisionismo de Rhys pondrá en cuarentena este diagnóstico imperialista y misógino de Rochester. Incluso, socava las convenciones góticas de Charlotte Brontë al retratar a Bertha como depredadora sexual, endiablado monstruo descomunal y peligrosa vampiresa que ataca por culpa de su sed de sangre y venganza, siendo, por tanto, antagonista de la virginal, racional y grácil Jane Eyre. Movida por la cólera al leer que la igualdad de sexos abanderada por esta heroína decimonónica no incluye a la mujer antillana, la autora caribeña articulará, con empatía, la quebradiza e insegura voz de Antoinette como víctima desorientada, frágil y aterrorizada por el maltrato masculino. No sabe quién es, dónde está ni por qué ha sido secuestrada: “I [...] wonder why I have been brought here. For what reason? What is it that I must do? When I first came I thought it would be for a day..., a week perhaps. I thought that when I saw him and spoke to him I would be wise as serpents, harmless as doves. ‘I give you all I have freely’ I would say, ‘and I will not trouble you again if you will let me go” (WSS, 116), rogando clemencia a su raptor quien le arrebató su nombre, y su libertad. El cautiverio, la soledad y el desamor serán los que, en definitiva, lesionen por completo su salud mental, predeterminando la réplica del destino autodestructivo de su madre.

En su narrativa, Jean Rhys recurrirá al desdoblamiento esquizoide de la identidad de Antoinette/Bertha causado por una suplantación de la misma forzada por su agresor y por la pérdida de las demarcaciones espaciotemporales. Esta fragmentación mental se manifestará en la obra en, al menos, dos veces mediante la bifurcación de su Yo de narradora hacia un “ella” en tercera persona, cuya imagen observa aunque no reconozca que se trata de ella misma al otro lado del espejo: “The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a

child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us – hard, cold and misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I?” (117), o durante sus alucinaciones patológicas: “It was then that I saw her – the ghost. The woman with streaming hair. She was surrounded by a gilt frame but I knew her. I dropped the candle I was carrying and it caught the end of the tablecloth and I saw the flames shoot up... There was a wall of fire protecting me” (123), las cuales preconizan un desenlace trágico. Frente a la pasividad masoquista de otras heroínas de Rhys que permanecen en su celda, Antoinette actuará y escapará. Materializará el fuego de esta fantasía que evoca el incendio de Coulibri –origen del drama–, destruyendo su prisión –Thornfield– y a sí misma.

Lenore Walker declara que huir o luchar son las dos opciones ante el maltrato (413), y que cuando la mujer cree que su agresor terminará por asesinarla, puede decidir eliminarse a sí misma como única vía para controlar su propia vida (137). Los sueños y recuerdos de su isla y su infancia nutren a la heroína con sensaciones placenteras afines a la protección del útero materno, pero son, a la vez, epifánicas al gestar su autodeterminación suicida, ya que esclarecen su dilema existencial sobre cuál es su misión en Inglaterra: “Now at last I know why I was brought here and what I have to do” (WSS, 124). Entroncando *in medias res* con la obra de Charlotte Brontë quien optará por el combate, Antoinette y Bertha escapan de su cárcel durante la noche mientras su guardiana duerme. Cuando la heroína de *Jane Eyre* vuelve a Thornfield en busca de su amado, escuchará la narración de un tercero en torno a la muerte voluntaria de la esposa criolla de Rochester, propinándole heridas incurables y arrasando esta finca ahora calcinada por las llamas: “She yelled and gave a spring, and the next minute she lay smashed on the pavement [...] Dead as the stones on which her brains and blood were scattered” (JE, 493-94). Para redimir a un atormentado villano y recompensar a una virtuosa Jane Eyre con el matrimonio, esta autora decimonónica apela al horror gótico y la teatralidad operística de Bertha como demente transfigurada en antorcha humana, autopsiando su acto



vindicativo con la evidencia forense de su cuerpo inerte y descuartizado. En contraposición, Jean Rhys clausura su texto ubicado en los márgenes a través de un final abierto, insinuativo y acuático que escoge la fuga suicida de su heroína de *Wide Sargasso Sea*, quien se escurre, se desliza y fluye por oscuros pasadizos con una vela en sus manos para diluir su confinación y sumergirse en sus orígenes: la edénica isla de su niñez. Si las protagonistas de sus obras de entreguerras comparten una conducta masoquista y sumisa respecto a sus sádicos amantes, la autora caribeña se doblega con obediencia a una Charlotte Brontë, intimidatoria y “fálica”, que impone desde el trono del canon literario la irreversible resolución narrativa de Bertha y su doble Antoinette: la muerte voluntaria, que Rhys sólo corrige en la forma, no en el fondo.

Existe un elemento de esta cuadratura que prepondera en cada una de estas novelas, pero todos resultan primordiales en las cuatro. La prosa evasiva y elíptica de su creadora, que convierte en virtud su reticencia para narrar historias cronológicas, parte de su autobiografía con la intención de realizar una cartografía realista e inmovilista de la mente y la experiencia femenina, marcadas por sexismo, racismo y clasismo: prostitutas desangradas tras abortar, adúlteras manipuladas por sus amantes y golpeadas por sus maridos, alcohólicas violadas por gigolós y extranjeras cautivas que optan por la autodestrucción para librarse de sus carceleros. En Inglaterra, París o el Caribe, jóvenes o maduras, todas prefieren el dolor corporal antes que otro psíquico con origen en traumas pasados o en el abandono masculino. Todas sufren adicciones y un rotundo binarismo de género: la pasividad, la vulnerabilidad y la dependencia psicológica de mujeres explotadas sexual, económica y afectivamente por hombres crueles e impasibles que ostentan el poder y la autoridad. Aunque la huella de tormentosas relaciones sentimentales y estigmas sociales de las heroínas de Jean Rhys, desde sensaciones catatónicas hasta el derrotismo suicida, guardaría reminiscencias con la escritura de progenitoras literarias ya estudiadas, su conducta abiertamente sexual entraría en diálogo con otras autoras más contemporáneas asociadas públicamente con la emancipación femenina como Doris Lessing.

## 11. Doris Lessing: para-cultura del sexo y contra-cultura del suicidio

Elle lui dit: je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes. Il la regarde comme épouvanté... Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais... Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle [...] Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il lui parle, que ce qu'elle veut c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière. Elle le supplie de faire de cette façon-là. Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu'au lit...

MARGUERITE DURAS

The first time I felt an orgasm with John, I wept because it was so strong and so marvellous that I did not believe it could happen over and over again. The only painful moments were the ones spent waiting [...] He was often detained. By the time he would arrive I would be cold, resentful. The waiting wore out my feelings. I would rebel [...] I punished him by not responding sexually and he was hurt again, for he enjoyed my pleasure. He knew by the violent heartbeats, by the changes in the voice, by the contraction of my legs, how I had enjoyed him. And this time I lay like a whore. That really hurt him.

ANAÏS NIN

Sin desprenderse por completo del estigma de marginalidad ideológica, residuos narrativos hacia la oblicuidad ni de apropiaciones feministas –utilitarias o con rotunda legitimidad–, la creación artística de muchas escritoras occidentales desde la segunda mitad del siglo XX abordará la expresión de la libido de la mujer heterosexual en la literatura. Mientras que la protagonista pubescente de *L'Amant* (1984), novela de la autora francesa Marguerite Duras, desatiende las súplicas de ternura y sensibilidad de su admirador asiático para afrontar su desvirgamiento antirromántica y asépticamente, la narradora de esta historia corta de Anaïs Nin en *Delta of Venus*, primero, aprenderá a gozar del coito junto al hombre casado, con el que mantiene relaciones sexuales ilícitas y quien prioriza sus obligaciones familiares, para posteriormente castigarle con su inapetencia tras esperar un encuentro físico durante largas horas. La prosa revolucionaria y corrosiva de la escritora inglesa Doris Lessing (1919- ), Premio Nobel de Literatura en 2007, será pionera al no aproximarse, sino asaltar y poseer, con plenas facultades y derechos, la narrativa de la sexualidad de la mujer como un “fortín” literario no acotado, extenso y en vías de liberación de manos masculinas. Entenderá esta temática como concepto globalizador que integraría múltiples experiencias “físico-psico-

sociales”, tanto en su vertiente subjetiva e intimista con ecos confesionales “à la Rhys”, como en sus ramificaciones genéricas “à la Woolf” que aglutinará la experiencia del conjunto del colectivo femenino en la época de esta autora. Nacida en la antigua Persia de padres británicos y criada en Rodesia, hoy Zimbabwe, Doris Lessing desembarcó con treinta años en Inglaterra en 1949 como militante de izquierdas, mujer independiente y separada con un hijo, fruto de su segundo matrimonio. Si bien su debut literario bajo los auspicios de Martha Quest –la heroína autobiográfica de su pentalogía *The Children of Violence*– se nutre de sus vivencias en África, sus obras posteriores de corte experimental durante los años sesenta no se encerrarán en el microcosmos de la inmigrante que choca contra la “madre patria”, aunque sí sugerirían sensaciones análogas de extranjería, exclusión y beligerancia sufridas por la mujer anglosajona en su hábitat natural. De hecho, su evolución narrativa en esta década –anterior y coetánea a la “revolución sexual” y la lucha feminista por la igualdad de sexos– indaga en la salud mental y el placer corporal de personajes femeninos inmersos, como ella, en esta misma vorágine cultural, antesala del mundo contemporáneo. Por un lado, su prosa transcurrirá en paralelo al movimiento de la antipsiquiatría de Dr. Laing<sup>37</sup>, quien diagnosticará que la esquizofrenia es una respuesta coherente y balsámica a los complejos imperativos de la vida moderna (Showalter, 1985b, 238). Por otro, dialogará con la denuncia sociológica de la activista estadounidense Betty Friedan quien, en su ensayo *The Feminine Mystique* (1963), asedia al reinante mito domesticidad de la feliz ama de casa de posguerra que vive en los suburbios de grandes urbes, digna heredera del “ángel del hogar” del patrimonio patriarcal.

Con el fin de hacer emerger textualmente la sexualidad y el suicidio desde la conciencia femenina dentro de este marco histórico y de la creación literaria de Doris Lessing, analizaremos su novela *The Golden Notebook* (1962) y su historia corta “To Room Nineteen” (1963). Denominaremos la primera temática “para-cultural” al estar ya enraizada a la sociedad

---

<sup>37</sup> Con *Divided Self* (1960) y *Sanity, Madness, and the Family* (1964) de gran éxito en los años sesenta, Dr. R.D. Laing abanderó la antipsiquiatría que criticaba las opresoras prácticas clínicas de los sanatorios mentales.

como anexo periférico de autonomía de la mujer en curso para que, simultáneamente, alcance su plenitud orgásmica y su integración oficial como “ciudadana de primera clase”, pero que, no obstante, se encuentra todavía adyacente al continuismo androcentrista que persiste en las relaciones entre los dos sexos durante las décadas de la posguerra. En cambio, la segunda se clasificaría como “contra-cultural” al responder a una rebelión conceptualmente innominada y a una desobediencia verbalmente silenciosa, que son tan sólo expresables en la literatura a través de la desintegración de la mente y del cuerpo femenino: locura y muerte voluntaria. Si bien el trastorno psicológico es el eje fundacional en torno a ambas obras, optaremos por focalizar nuestra exploración en las dos problemáticas que son objeto de esta tesis doctoral.

La poliformidad de *The Golden Notebook* – novela, (auto)biografía, sucesión de historias cortas, periodismo, documental, crítica literaria y propaganda política, entre otros– se aúna a su disgregado material enciclopédico y a su polifonía para diseccionar estados emocionales, preocupaciones sociopolíticas y acontecimientos del siglo XX: la huella física y psíquica de la reciente Segunda Guerra Mundial, el desmembramiento del comunismo y el nacimiento de la “*New Left*”, la lucha de sexos, los conflictos entre padres e hijos, tensiones coloniales y raciales, o la autodestrucción, así como el proceso literario desde su gestación hasta su recepción, sobrevolando por el llamado “bloqueo creativo”. Pero, ante todo, Doris Lessing abrirá la “caja de Pandora” a una narrativa en torno a la sexualidad femenina, ya irreprimible, la cual distorsiona los “coletazos” aún vigentes del sustrato patriarcal de doble moral y puritanismo anacrónico de Occidente al mostrar el aprendizaje de sus heroínas que (sobre/con)viven con su realidad biológica, que comparten sus vivencias amorosas con el lector y que legitiman la satisfacción de su libido ante sus amantes masculinos mediante acciones, descripciones y diálogos de explícito contenido erótico, sin recurrir esta autora a la tradición artística de metáforas y símbolos equívocos para referirse a esta temática que aún se consideraba un tabú artístico. Por un lado, *The Golden Notebook* irritará a intelectuales del

*Establishment* al expresar, según Anthony Burgess, el resentimiento sexual y social de Lessing hacia los hombres, a los que rechaza y manipula en su narrativa (122). Por otro, su publicación será crucial para consolidar la segunda ola de feminismo en la década de los sesenta (Greene, 19), siendo celebrada por simpatizantes como Rachel DuPlessis que definen esta obra como “el primer Tampax de la literatura mundial” (10). A pesar de convertirse en “vademécum” de este movimiento, la propia autora advertirá en su prefacio de 1972 que, sin dejar de apoyar esta causa ni querer perjudicarla, la locura –no la guerra entre sexos– es el tema principal de una novela que no debería catalogarse como “trompeta del feminismo” (8).

El intrincado esqueleto estructural y argumental de *The Golden Notebook* es la historia corta llamada “Free Women” con narradora omnisciente. Se divide en cinco partes y está protagonizada por Anna Wulf. Con más de treinta años, esta heroína es una mujer divorciada que emigró desde África a Inglaterra con su hija pequeña Janet después de la Segunda Guerra Mundial. Escritora que padece el “bloqueo creativo”, el éxito de su única obra publicada: *Frontiers of War* garantiza, sin embargo, su independencia económica. Vive en Londres junto a su amiga Molly, igualmente separada y con un hijo adolescente, siendo ambas activistas comunistas y pacientes de psicoterapia. Las cuatro primeras secciones de este relato se fraccionan en cuatro cuadernos escritos en primera persona<sup>38</sup> durante los años cincuenta, abarcando facetas diferenciadas y disociadas, e incluso contradictorias, de la subjetividad y realidad externa de Anna Wulf: el negro sobre sus crónicas africanas y su carrera literaria en la capital británica; el rojo sobre su afiliación y su desilusión con el partido comunista; el amarillo como manuscrito de su novela no editada *The Shadow of the Third* en torno a las aventuras sexuales y amorosas de Ella, su heroína autobiográfica; y el azul sobre aspectos de su vida cotidiana y sus propios desengaños sentimentales. Antes de finalizar la quinta parte de su historia, reemplazará estos diarios fronterizos por uno aglutinante y de color dorado con

---

<sup>38</sup> La excepción será el cuaderno amarillo, el único escrito en tercera persona.

varios fines terapéuticos: retomar la escritura y propulsar un giro en su vida para reunificar los fragmentos de su Yo quebrado y de su experiencia dividida anteriormente en cuatro compartimentos. Sprague califica los cuadernos como “materia prima” no publicable que captura “la realidad”, mientras que *Free Women* como “única ficción” bajo el Realismo (10). Clasificable como descenso a la locura de su heroína, e incluso como *Künstlerroman*<sup>39</sup>, nos limitaremos a explorar la temática de la sexualidad femenina contenida principalmente en el diario amarillo, así como en pasajes del azul y el relato corto dentro de *The Golden Notebook*.

Doris Lessing retratará a Anna y Molly como paradigmas de la mujer “liberada”, aunque aún prisionera dentro un marco “para-cultural”. Demostrarán que existe vida tras el divorcio y que disfrutan del coito sin cumplir su misión reproductiva. Pero ambas rivalizan con la figura oficial, inamovible y casta de la esposa a quien sus amantes casados nunca abandonarán, aunque escapen de ella furtivamente para evacuar instintos eróticos frustrados gracias a la disponibilidad de “prácticas y deseables sustitutas” como las dos heroínas. Si para ellas “libre” entraña su independencia financiera y la elección de sus relaciones sentimentales, este término define su promiscuidad para los hombres y les habilita a tratar a sus “queridas” sin respeto, honestidad ni ternura (Spencer, 253). Las protagonistas de *Free Women* romperán tabúes y conseguirán dialogar sobre sexo con Richard, exmarido de Molly, obsesionado por satisfacer su placer genital: ““There’s one problem you haven’t got –it’s a purely physical one. How to get an erection with a woman you’ve been married to fifteen years?”” (*The Golden Notebook*<sup>40</sup>, 48). Hastiado por la rutina conyugal, encadenará *affaires* con sus jóvenes secretarías bajo el axioma de que cuanto más numerosos y recientes sean estos escauceos, mayor goce le proporcionarán. Anna y Molly le reprocharán su indiferencia respecto al daño psíquico infligido a su segunda esposa –Marion–, y su egoísmo al, después de alentar su romance con otro hombre, seducirla de nuevo cuando la madre de sus hijos estaba a punto de

---

<sup>39</sup> Subgénero del *Bildungsroman* que narra el crecimiento artístico de un(a) escritor(a) hacia su madurez.

<sup>40</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *The Golden Notebook* se realizarán con la abreviatura GN.

abandonarle. Pero, ante todo, la amiga de su exmujer se beneficiará de esta ocasión para burlarse de los comentarios despectivos de Richard en referencia a su aspecto físico, los cuales están fundados en su negativa a ser una más entre sus conquistas: “He said: Anna, you should take more care of yourself, you’re looking ten years older than you should, you are getting positively wizened. So I said, But Richard, if I’d said to you, Oh yes, do come into bed, at this very moment you’d be saying how beautiful I was” (GN, 60). Sin embargo, su fortaleza dialéctica difiere de su fragilidad emocional –a solas con su cuaderno azul–, cuando intenta asimilar el abandono de su amante Michael y suturar la herida psíquica causada.

Plasmado en esta obra, el pesimismo de Doris Lessing relativo a los logros de la causa feminista surge de su convicción de que el libre acceso y el usufructo de la mujer a su propia sexualidad desinhibida no entrañan de facto su emancipación con respecto al hombre y a la sociedad. Pese a la apología de la autonomía femenina de Anna, su inicial fervor comunista y devoción maternal, constituirá el amor heterosexual hacia un hombre casado el único motor de su vida: “I don’t care a damn about politics or philosophy or anything else, all I care about is that Michael should turn in the dark and put his face against my breasts” (271), con el peligro latente de la pérdida de su propia identidad y su dependencia autodestructiva. Aunque se diferencie de modelos narrativos de Jean Rhys de sometimiento y victimización femenina, la autora de *The Golden Notebook* diagnosticará la rabia de su heroína por no llevar una vida convencional y desvelará su sueño romántico: una relación monógama, no necesariamente bendecida por una boda, con un “compañero” protector, cariñoso y fiel. Pero la relación con su amante amalgamará emociones contrapuestas, desde el resentimiento, el odio al hombre y el pánico ante su previsible deserción hasta amor y satisfacción sexual. Anna revelará que la primera vez que alcanzó el orgasmo fue de la mano de Michael después de su breve e infeliz matrimonio con Max, donde el coito tan sólo cumplió con su función tradicional de procrear y que alimentó sus temores de ser frígida por la mutua incompatibilidad entre ellos. Mediante

los personajes del contexto bélico y africano de su *best-seller* *Frontiers of War*, la heroína relatará el episodio en el que su marido de ficción conocerá su infidelidad con un amigo de la pareja, plausible causa de su fracaso matrimonial que, paradójicamente, queda en su memoria como único recuerdo del sexo conyugal: “The only time I could remember him making love to me with any conviction was when he knew I had just made love to someone else [...] We never forgave each other for it... So a sexless relationship was ended finally, by sex” (148).

Será fundamentalmente en el cuaderno amarillo donde Anna Wulf exponga su universo amoroso y erótico gracias a su álgter ego –Ella–, desnudando zonas aún más íntimas y oriundas de la sexualidad y el suicidio femenino. De hecho, esta criatura dramatizará su propia vida y unos guiones ficticios que permitan a su creadora analizar, desde la seguridad del distanciamiento, experiencias de la mujer y así evitar caer en la autocompasión (Altman, 23). Divorciada y con un hijo pequeño, su heroína trabaja en una revista femenina. Plagada de dudas y vergüenza, escribe una novela sobre la muerte voluntaria. La ideación autodestructiva invadirá su conciencia en forma de reflexión súbita, fortuita y epifánica –nunca trágica o agitada– durante momentos intrascendentes como al apresurarse para asistir a una fiesta:

This is precisely how I would commit suicide. I would find myself just about to jump out of an open window or turning on the gas in a small closed-in room, and I would say to myself, without any emotion, but rather with the sense of suddenly understanding something I should have understood long before: Good Lord! So that’s what I’ve been meaning to do. That’s been it all the time! And I wonder how many people commit suicide in precisely this way? It is always imagined as some desperate mood, or a moment of crisis. Yet for many it must happen just like that (GN, 166).

En *Free Women*, Anna igualmente deberá confrontar la experiencia del suicidio: el de otra persona, aunque refleje su propio deseo. Será Tommy –el hijo de su amiga Molly– el que intente matarse sin éxito. Este adolescente, que encarnaría al protagonista de la novela en curso de Ella, persigue hallar razones para vivir al acudir a la amiga de su madre quien, en cambio, exhibe sus pulsiones de muerte plagadas de nihilismo, cinismo y violencia sumergida (Sprague, 73). Espiará su diario y leerá una entrada en la cual, del mismo modo que el de la



criatura femenina de Anna en *The Shadow of the Third*, intercala su deseo de defenestración con la ejecución de labores ordinarias y repetitivas: “I stood looking down out of the window. The street seemed miles down. Suddenly I felt as if I’d flung myself out of the windows. I could see myself lying on the pavement. I was two people. Blood and brains were scattered everywhere. I knelt down and began licking up the blood and the brains” (GN, 246). El joven no entiende que recurra a varios cuadernos y deplora su imperturbabilidad al transcribir este problemática en ellos. Sin intuir la peligrosidad del caso de Tommy, Anna justificará la normalidad de, esporádicamente, querer morir y el efecto textual de alternancia al imaginarse que descuartiza su cuerpo mientras se ocupa del cuidado de su hija. No será consciente de que podría ser un síntoma de la incipiente escisión patológica de su personalidad dividida entre la mujer independiente y la demente subordinada a sus roles de madre y amante, los cuales ya no pueden reconciliarse con facilidad y, en aflicción, degenerarían en alteridad esquizoide.

Retomando el diario amarillo, Ella conocerá en el curso de la velada en casa de su jefe Dr. West al psiquiatra Paul Tanner, otro hombre casado de quien se enamorará. Pese a admitir su inhabilitación para sentir al estar envuelta por un caparazón de autocontrol con el fin de no sufrir ante su inminente ruptura con Michael, Anna instrumentalizará a su criatura inventada para dar rienda suelta a su paroxismo emocional y prepararse para ser, en breve, abandonada (E. Brooks, 105). En un extremo, Ella personificaría su necesidad psicológica de estabilidad sentimental junto a un único hombre y su fantasía con cáliz novelesco de encontrar el amor “verdadero”. Aunque Doris Lessing describa en su obra la neurosis de los dos sexos en el seno de la sociedad contemporánea, deduce que ellas son más proclives por la autolimitación del ideal romántico que las retrata como “femeninas” o pasivas, mientras que a ellos se les cataloga como “masculinos” y, por tanto, dominantes (Markow, 89). En el otro, Paul infiere que su nueva conquista debe ser tan promiscua como él al pertenecer al arquetipo de la mujer “libre”, mientras le invita a renovar una cita amatoria: ““So you’ll be free tonight, Ella’.

‘What do you mean, free?’ ‘Oh... for your other boy-friends, you’ve been neglecting them, haven’t you?’ (GN, 189). Al igual que otros personajes masculinos adúlteros y oportunistas en la obra, este psiquiatra casado de mediana edad se resiste al cambio referente a su estado civil, demoliendo definitivamente la tradición freudiana que homologaba únicamente a la mujer de treinta años –nunca al hombre– con la rigidez y la inmovilización mental. Pero bajo una plausible postura más empática y como secuela del trauma de la aún reciente guerra, Lessing podría también identificar esta frialdad sentimental del género opuesto que, al vivir despreocupado, reproduciría de forma descontextualizada el miedo a dicho conflicto armado y evitaría así atar lazos emocionales, ya que se arriesga a perder después a sus seres queridos.

De la misma manera que su creadora Anna, Ella confesará a su amiga Julia haber experimentado por primera vez el placer sexual en brazos de Paul y nunca con su exmarido. Durante su primer coito en un entorno campestre, supera incluso su puritanismo y aversión hacia su propia anatomía femenina, la cual logrará aceptar y apreciar gracias a su experto amante: “She laughed, without hurt, because the way his hand lay on her flesh told her he liked her as she was. And she liked herself, naked. [...] Often she had wanted to be different, had longed to be larger, fuller, rounder, ‘more of a woman’, but the way his hand touched her cancelled all that and she was happy” (182-83). Esta sensación de plenitud física contrasta con su depresión post-coital y su perpetuo estado de ansiedad por citarse de nuevo con su amado. Ventrílocua de Anna, y tal vez de Doris Lessing, será Ella quien articule la máxima hipocrática en torno a la sexualidad femenina en *The Golden Notebook* que se sustenta en la comunión indisoluble entre el sentimiento amoroso y el instinto sexual –disgregados, en cambio, en la mente masculina– que, irreversiblemente, encadenará a la mujer a depender sentimentalmente del hombre: “‘Free, we say, yet the truth is they get erections when they’re with a woman they don’t give a damn about, but we don’t have an orgasm unless we love him. What’s free about that?’” (404). De hecho, la novela llegaría a participar en el

controvertido debate de la sexología del siglo XX sobre el epicentro del genuino placer femenino: la vagina o el clítoris, insinuado veladamente desde la poesía decimonónica de Christina Rossetti y Emily Dickinson. La narradora del cuaderno amarillo desvela que Ella alcanza el clímax sexual mediante la penetración durante su primer coito con Paul: “She immediately experienced orgasm. Vaginal orgasm, that is. And she could not have experienced it if she had not loved him. It is the orgasm that is created by the man’s need for a woman, and his confidence in that need” (200). En cambio, su amante preferirá experimentar paulatinamente con la estimulación erógena de su vulva: “(He) began to rely on manipulating her externally, on giving Ella clitoral orgasms. Very exciting. Yet there was always a part of her that resented it. Because she felt that the fact he wanted to, was an expression of his instinctive desire not to commit himself to her” (200). Según Judith K. Gardiner, la heterosexualidad se expresa como innata y natural en esta obra, siendo la única “verdad” de la biología femenina: el clímax vaginal (150). La protagonista de *The Shadow of the Third* lo celebrará al considerar que se trata de la condición *sine qua non* para sentirse mujer –física y mentalmente– y deseada por el hombre, obviando que es sólo el corolario de su aculturación a la mitología patriarcal e ideología misógina que defienden la superioridad del placer corporal suministrado por la vía fálica, en detrimento de otras variantes erógenas (auto)inducidas.

Sin cotejar evidencias científicas, Ella rechazará la excitación de sus genitales externos: “There is only one real female orgasm and that is when a man, from the whole of his need and desire takes a woman and wants all her response” (GN, 200). La penetración copular, que es “adictiva” para mujeres con ella, sería la “no-incógnita” en su mente que, no obstante, esclarece la ecuación matemática de “la adición” que suma sexo y amor. Inclusive, definirá con imprecisión el placer alcanzado por esta vía coital gracias a Paul: “emotion and nothing else... is a dissolving in a vague, dark generalized sensation like being swirled in a warm whirlpool” (200). Esta nebulosa semántica obedecería a la meditación previa de Ella

sobre la sexualidad, entendida como racional, técnica y prosaica en su versión masculina, mientras que, en otra genuinamente femenina y encubierta, se atesoraría como una joya incognoscible e ininteligible al residir en un universo prelingüístico, virgen y subjetivo:

The difficulty of writing about sex, for women, is that sex is best when not thought about, not analysed. Women deliberately choose not to think about technical sex. They get irritable when men talk technically, it's out of self-preservation: they want to preserve the spontaneous emotion that is essential for their satisfaction. Sex is essentially emotional for women (199).

Por una parte, Ella aniquilará su “*cogito ergo sum*” (“pienso, luego existo”) ante su aptitud para alcanzar el clímax sexual de la mano de este psiquiatra (Krouse, 46). Por otra, la manipulación y autoritarismo de Paul conseguirán anular su personalidad, así como ahondar en su dependencia afectiva durante los cinco años que dura este *affaire*. Su pareja se mostrará tanto celoso ante la infundada amenaza de otros pretendientes como posesivo al boicotear sus facetas como profesional y madre. Introduciéndose en una dinámica masoquista, la heroína no sólo será el tercer vértice del triángulo amoroso en el cual Muriel –esposa de su amante– es la monomanía obsesiva dentro de su mente, sino que también “ensayará” con la infidelidad al acostarse con un compañero de trabajo. Sin perseguir con ello vengarse de Paul, tan sólo pretenderá experimentar en primera persona con el sexo sin amor –o “masculino” conforme a su propia nomenclatura–, concluyendo que sólo disfruta de su cuerpo cuando está enamorada de un único hombre. Aunque su infatuación inicial no se verá perturbada por el transcurso del tiempo, su amante se resentirá de las pretensiones de comunicación y de compromiso de la heroína tras desvanecerse la lujuria de los primeros meses de esta relación ilícita: “He... delivered this blow: ‘But Ella, you’re my mistress, not my wife. Why do you want me to share all the serious business of life with you?’ Ella was angry. ‘Every night you lie in my bed and tell me everything, I am your wife’. As she said it, she knew she was signing the warrant for the end” (GN, 197-98). Por una parte, los personajes masculinos de Lessing perpetúan clichés misóginos que ya fueron dibujados por los artistas prerrafaelitas y, ellos mismos, trazan la infranqueable línea divisoria entre esposa “angelical” y amante “diabólica”. Por otra,

los femeninos buscan “hombres verdaderos”, que estarán en peligro de extinción al deber ser románticos y caballeros a la antigua usanza, pero, a la vez, complacientes y deferentes con las peticiones feministas contemporáneas. Paul no sólo rechazará casarse con la heroína, sino que la abandonará tanto a ella como a su mujer “oficial” escapándose a trabajar a Nigeria.

Como apógrafo de la desolación y el vacío de Anna tras su ruptura con Michael, sentimentalmente Ella se transfigurará ahora en un satélite extraviado que perdió su centro planetario y, sexualmente, padecerá la “ablación” de su satisfacción sexual, sólo saciable por vía vaginal –no onanista–, y que se traduce, además, en sustracción identitaria como mujer: “She had never, since he had left her, been able to achieve a vaginal orgasm; she was able to reach the sharp violence of the exterior orgasm, her hand becoming Paul’s hand, mourning as she did so, the loss of her real self” (277). Elizabeth Wilson deduce que esta novelista impondría el precepto de la heterosexualidad al imputar a la masturbación y al lesbianismo como “sucedáneos”, cuya práctica degenera en repugnancia y odio hacia sí misma (65). Pese a alcanzar el orgasmo con autonomía excitando su clítoris, el autoerotismo acentúa la aversión de la heroína hacia los hombres como colectivo al constatar su adicción sexual a su antiguo amante, pero recordando sólo su engaño, nunca sensaciones placenteras vividas junto a él:

She cannot sleep, she masturbates, to accompaniment of hatred about men. Paul has vanished completely: she has lost the warm strong man of her experience, and can only remember a cynical betrayer. She suffers sex desire in a vacuum. She is acutely humiliated, thinking that this means she is dependent on men for ‘having sex’, for ‘being serviced’, for ‘being satisfied’ (GN, 401).

Ella deseará perecer, por ejemplo, cuando es pasajera de un avión susceptible de estrellarse, meditando sobre la opción del accidente como reconfortante para ella al ser, frente a la muerte voluntaria, menos lesiva para su hijo: “I am going to die, very likely, and I’m pleased [...] For a mother to die in an aircrash – that’s sad, but not damaging. Not like a suicide [...] I wonder how many parents decide to go on living because they have decided not to hurt their children, although they don’t care for living themselves?” (285), detectando así

una posible plaga colectiva contra el instinto de conservación. Sin embargo, se salvará e iniciará unos encuentros sexuales esporádicos y encadenados que demostrarán que tan sólo Paul colmó su libido y harán que, finalmente, se plantee la opción de la castidad. Por un lado, se enfurecerá consigo misma cuando toma la iniciativa al decidir acostarse con Cy y al constatar que, sin estar enamorada, su cuerpo responde con voluptuosidad: “When he laid his large white hand on her arm, she felt her breasts lift and sting. Her thighs were wet. But she had nothing in common with him [...] This man was a healthy savage” (288), aunque cosechará exclusivamente frustración sexual por culpa de la eyaculación precoz de este hombre estadounidense. Por otro, se indignará por todo lo contrario: su diestro amante canadiense defenderá que los actos sexuales de calidad que le brinda deberían ser suficiente aliciente que sustente su *affaire*: “She realizes that he does not understand what is the matter with what he offers her. He has a large penis; he is ‘good in bed’. And that’s it” (403).

Durante este periplo amoroso, Ella investigará, con o sin emprendimiento propio, cuestiones sociológicas en torno al antagonismo existente entre los dos sexos. Primero, su jefe abogará por una jerarquía no sólo profesional al insinuar que si no acepta convertirse en su amante, él encontrará otra candidata gracias al excedente de mujeres –desde solteras hasta divorciadas– que solicitan su compañía por el simple hecho de estar casado y tener una buena posición socioeconómica. Segundo, la heroína comentará a Julia que los hombres atribuyen a las mujeres “libres” una absoluta disponibilidad sexual para que sean infieles a sus esposas: “It’s enough that their wives should go away for them to change their voices and they seem to think you’re going to fall over yourself to get into bed” (398), añadiéndose a su diálogo femenino la comicidad de opinar que la erección masculina se materializaría al fantasear con ellas dos como “lesbianas”<sup>41</sup> dentro de un *ménage à trois*. Y tercero, pretenderá explorar la genealogía de la traición conyugal interrogando a su padre, con quien siempre ha mantenido

---

<sup>41</sup> *The Golden Notebook* no especifica, ni siquiera sugiere, que Ella y Julia puedan mantener encuentros lésbicos.

una relación fría y distante, sobre su matrimonio con su madre ya fallecida. Descubrirá que, en vez de enseñarle artes amatorias para satisfacer sus deseos, prefirió “comprar” los servicios de prostitutas, ofreciendo así a la heroína una nueva dimensión mercantilista del sexo, que es igualmente utilitaria con respecto a la que ella siempre ha conocido en primera persona.

Saltando al cuaderno azul, Anna concluye que su felicidad nunca será plena por la falta de reconciliación de sus papeles como madre y amante –dilema que vampiriza su energía vital y que resquebraja su equilibrio psíquico. La responsabilidad y cuidado de los hijos recae exclusivamente en la mujer<sup>42</sup>. Aunque la llamada de la sangre –las ineludibles atenciones dirigidas hacia Janet– aporte estabilidad a la heroína alejándola del trastorno mental, también aborta, muy a su pesar, encuentros sexuales con un Michael cada vez menos paciente y más evasivo. Pese a resignarse a que nunca dejará a su esposa para casarse con ella, disfruta mimándole y cocinando para él, angustiándose cuando le arroja reflexiones en torno a su duradera compatibilidad fisiológica que camuflan envenenados dardos sobre su progresivo distanciamiento emocional y que cifran el mensaje que anunciará su inminente ruptura: “‘If we have nothing else in common, we have sex’. Whenever he says this,... I feel the pit of my stomach go cold; it is the total rejection of me... and there is a great distance between us” (302). No se sorprenderá entonces cuando su romance –tan convencional como el matrimonio al descansar análogamente en dominación masculina y sumisión femenina– acaba. Para luchar contra este trauma, Anna intenta convencerse a sí misma que está pagando un precio caro –aunque lógico– por disfrutar de su emancipación sexual, pero caerá igualmente en la apatía y la depresión sin que el psicoanálisis surta los efectos terapéuticos deseados. Su vulnerabilidad se agudizará al escuchar de boca de terceros que Michael emitió comentarios injuriosos y despectivos sobre ella, sintiéndose traicionada, utilizada e infravalorada como prototipo de

---

<sup>42</sup> Richard es el ejemplo arquetípico del hombre que descuida sus deberes como padre, pero responsabiliza a su exmujer Molly de la ceguera de Tommy como consecuencia de su tentativa fallida de suicidio, y que quiere divorciarse de su actual esposa, Marion, cuando comprueba que ésta desatiende a sus hijos pequeños.

mujer moderna. Las alternativas que se perfilan ante ella son: el colapso mental, que aún dilataría; la muerte voluntaria, que no se materializaría físicamente; y la supervivencia que, al igual que en el caso de Ella, sólo otro hombre –que se convertiría en “el amor verdadero”– garantizaría. A partir de este momento, las confesiones de Anna concatenarán las perversiones sádicas de una legión miscelánea de personajes masculinos acomplejados y caricaturescos<sup>43</sup>: la tortura maquiavélica del oriental Da Silva, la satisfacción erótica de Milt con mujeres que nunca llegará a amar, el desprecio de Nelson que injuriará al conjunto del género femenino debido a las disputas constantes con su esposa; y, sobre todo, la irrupción de Saul Green.

Este escritor estadounidense se instalará como inquilino en casa de la heroína cuando su hija decide ser matriculada en un internado. Vivirán un tormentoso y tóxico *affaire* que acelerará el declive psíquico de Anna por culpa de dos factores: enamorarse de él y los episodios psicóticos de este hombre que infectan su ya deteriorada salud psíquica. Al estar soltero este nuevo amante, presuntamente se fracturaría el triángulo amoroso entre el adúltero, su esposa y la mujer “libre”. Emocionalmente encarcelada durante largas horas de espera a este compañero de piso, como los personajes femeninos de Anaïs Nin y de Jean Rhys, la protagonista espía los diarios de Saul mientras aguarda su regreso y descubrirá que le es igualmente infiel cuando lee su descomunal repertorio de encuentros sexuales furtivos<sup>44</sup>. Una vez más, es en materia sexual donde la relación es más perjudicial para su equilibrio mental. Primero, se tortura al saber que su amante no desea acostarse con ella: “I was ashamed I cared more for his not wanting to sleep with me..., than his liking me” (GN, 501). Segundo, aprenderá a practicar juntos una nueva y destructiva modalidad del coito con el intercambio recíproco de brutalidad y de odio: “When we quarrel, we hate each other, then sex comes out of the hate. It’s a hard violent sex, like nothing I have known before” (502). Y tercero, se agrava su propensión a la fragmentación esquizoide con la visualización de otra mujer, sin

---

<sup>43</sup> Del mismo modo que Ella y Paul son los dobles de Anna y Michael, hallamos una similar sucesión de amantes de la heroína “inventada” en la vida de la otra –la “real” y creadora–, aunque evocados con otros nombres.

<sup>44</sup> Impasible, Saul incluso redactará que una de sus conquistas intentó suicidarse ingiriendo barbitúricos.



reconocer ser ella misma, mientras Saul decide unilateralmente hacerle el amor tras uno de sus frecuentes altercados: “He came into my room and made love to me. It wasn’t real love-making, he had decided he would make love. The creature inside me who is the woman in love was not implicated, refused to be lied to” (491). Ofreciendo amor y sólo recibiendo dolor a cambio, las tendencias masoquistas de Anna se acentuarán. Se resignará al engaño al temer la soledad, resultando ser la presencia errática, inquietante y beligerante de Saul menos insoportable que sus redundantes ausencias. Cuando su relación se tambalea, este inquilino deseará hacerle daño al admitir que disfruta siendo hombre en una sociedad donde la mujer es considerada una “ciudadana de segunda clase” y sentencia que la heroína es, en realidad, una mujer tradicional bajo su fachada de emancipación económica y prodigalidad sexual: “You’re a real domestic woman, you ought to be married to a nice settled husband somewhere” (498), lo cual ratifica el pesimismo de Lessing respecto a la no-liberación del género femenino en los cincuenta por culpa de sus fantasías monógamas y su dependencia emocional del hombre.

Anna iniciará su recuperación psicológica tomando conciencia de que su pareja es nociva para su salud mental y que necesita desembarazarse de sus ocupaciones indeseadas como sirvienta, camarada, confidente, terapeuta y “madre”—más que como amante ardiente y atractiva—, que consiente los escarceos sexuales de Saul con mujeres rivales. Pero será él mismo quien propicie su rehabilitación psicológica y social. Le exhorta a no redactar en sus diarios cuánto le odia por culpa de sus infidelidades, sino a reconstruir su personalidad y experiencia personal, antes fragmentada y dispersa, a través del último cuaderno: el dorado. Con anterioridad a marcharse definitivamente, alentará a la heroína a retomar su carrera literaria superando así su bloqueo creativo. Recíprocamente, se brindarán la primera línea de sus futuras novelas. La paradoja narrativa es que el regalo del estadounidense sea el primer párrafo de *Free Women I* con el que Anna comenzó a redactar el conjunto de la obra: “The two women were alone in the London flat” (25), refiriéndose a ella misma y a Molly. La

última sección de esta historia corta separada en cinco partes simbolizará la reconciliación de la protagonista con el género masculino al ficcionalizar, desde las enseñanzas del anterior diario dorado –que es la última porción de “materia prima” de “realidad”–, su último *affaire* con un hombre<sup>45</sup>. Aprenderá que la ruptura sentimental es, de nuevo, ineludible pero, esta vez, no será traumática. Asimismo, dicha quinta sección será el epílogo que clausure el conjunto de *The Golden Notebook*: “la integración” de sus heroínas en la sociedad inglesa sin que, por el contrario, hayan resuelto las tribulaciones de su vida amorosa y sexual. Molly se casará de nuevo para asegurar su bienestar económico, mientras que Anna desterrará sus sueños románticos de estabilidad amorosa y vetará que su obra *Frontiers of War* sea adaptada al cine por el *Establishment* masculino. Pero, ante todo, optará por la actividad profesional en busca de la autorrealización personal y el alivio de la catarsis mental, mimetizando narrativamente la resolución pragmática de Charlotte Brontë en *Villette*, que un siglo después cristalizará como antídoto hacia la emancipación de la mujer con el credo feminista de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*. En lugar de perseverar en la literatura, peligrosa por su inclinación introspectiva, Anna se reinsertará al mundo laboral y se dedicará “oficialmente” al prójimo –no “oficiosamente” a un sólo hombre– como trabajadora social que enseñará a jóvenes delincuentes y como consejera matrimonial que está afiliada al partido laboralista.

Toda la novela enaltecerá la solidaridad femenina como terapia de grupo para cicatrizar las heridas psicológicas infligidas por el hombre, demostrando su última línea: “The two women kissed and separated” (576), que el alejamiento físico –temporal o definitivo– de estas dos amigas al escoger rumbos distintos no entrañará el divorcio afectivo entre ellas, a diferencia del habitual desenlace de un romance heterosexual. Sin embargo, también aparecerán mujeres contrincantes en *The Golden Notebook*. Frente a la esposa y otras jóvenes solteras, Doris Lessing no retratará a Anna/Ella como figura paradigmática de la feminista

---

<sup>45</sup> *Free Women* 5 no esclarece si este hombre es el nuevo amante de Anna o el doble “inventado” de Saul.

autosuficiente y empoderizada, sino como la amante o “la Otra” quien, tras su fracaso matrimonial, cree equívocamente ser “libre” respecto a su mente y su cuerpo. Aunque satisfaga su libido con plenitud, supere remordimientos puritanos al acostarse con hombres casados o sea ella misma infiel, perpetúa el (ana)crónico papel de víctima o de “mujer caída” por culpa de su sumisión y subordinación emocional respecto al hombre que, egoístamente, la tortura con su explotación sexual, manipulación psicológica y el castigo de su huida final. Pese a ello, la autora monitorizará sus cambios y su evolución hacia la autocomprensión y la aceptación de sí misma: un proceso que está plagado de altibajos, retrocesos, caídas en la neurosis y obsesiones del pasado, pero también de valentía para compaginar todos sus papeles (Durán, 2000, 104). En definitiva, Lessing abrazaría la idea de que la vida es una carrera de fondo donde su heroína suele perder, pero deberá ganar en fortaleza mental como requisito previo para explorar territorios nuevos, no para reconquistar otros ya conocidos y dolorosos.

Muchas lectoras reconocerán haber vivido experiencias y sensaciones relativas a su propia sexualidad que serían análogas a las que leerán en *The Golden Notebook* y que, por primera vez, son expresadas narrativa y soberanamente desde un punto de vista femenino: diálogos, acciones, meditaciones y descripciones sobre la anatomía del hombre y la mujer, o encuentros sexuales satisfactorios y decepcionantes. Adicionalmente, esta novela transgredirá tabúes al reproducir aspectos biológicos y escatológicos que llegarán a impactar al público y a la crítica –además de cobrar envergadura dentro del conjunto de la obra– no por ser poco comunes o coloquiales, amoraes o desconocidos para la condición humana, sino porque nunca antes habían sido narrados de forma explícita en la literatura y, aún menos, por una escritora. Para aproximarse a la intimidad femenina, Lessing romperá con siglos de silencio artístico al redactar las reflexiones de la psique de Anna en torno a la menstruación, un suceso cotidiano y casi intrascendente, aunque chocante textualmente porque, hasta entonces, sólo se había sugerido mediante tropos y símbolos identificados por la crítica literaria feminista. Con

claridad gráfica y bajo el mismo *modus operandi* mensual, la heroína actúa al percibir la hemorragia del periodo, cuya llegada imprevista considera inoportuna y que ella misma asocia con sus alteraciones nerviosas y cambios de estado anímico: “I stuff my vagina with a tampon of cotton wool [...] If I had not noticed my period had started, I would not be feeling nearly so irritable” (GN, 303), conforme al adoctrinamiento por vía educativa del imperante discurso científico. No sólo admitirá la molestia física y emocional que supone este trance periódico inherente a la anatomía femenina y que condiciona toda su vida adulta, sino que igualmente confesará la repugnancia que le causa el olor de la sangre menstrual, prefiriendo el de otras secreciones orgánicas que están vinculadas tanto al cuerpo de la mujer como al del hombre: “I don’t mind my own immediate lavatory smells; I like the smell of sex, of sweat, of skin, or hair. But the faintly dubious, essentially stale smell of menstrual blood, I hate [...] Yet for two days I have to deal with this thing from outside – a bad smell, emanating from me” (304). Conforme avanza la narrativa, la descripción de sus genitales y de las náuseas sobrevenidas por los procesos biológicos propios de su sexo diagnosticarían o bien el empeoramiento de su cuadro clínico al confirmarse una disociación desequilibrante entre su mente y sus atributos femeninos, o bien su cordura al rebelarse contra imposiciones naturales que, aunque manipuladas para celebrar el cáliz falocentrista de la sociedad, coartan su libertad personal como individuo: “I realized my body was distasteful to me [...] My wet sticky centre seemed disgusting, and when I saw my breasts all I could think of was how they were when they were full of milk, and instead of this being pleasurable, it was revolting” (532).

El informe detallado de los coitos, orgasmos, periodos o síntomas del trastorno mental de Anna no ejemplificarían la llamada “*Écriture Féminine*”<sup>46</sup>, focalizada en el cuerpo de la mujer, al no contribuir a afianzar su empoderamiento, sino a su anulación a través del lenguaje (Krouse, 44). Pese a ello, la novela de Doris Lessing saltará de la singularidad de la

---

<sup>46</sup> Analizada en el capítulo de Anne Sexton, es una corriente de la teoría feminista francesa de la segunda mitad del siglo XX que aboga por la transcripción textual del cuerpo de la mujer y sus diferencias respecto al hombre.

introspección de su heroína a la recepción de la colectividad, alcanzando la representatividad de mostrar la conciencia y la experiencia de un gran porcentaje de población femenina en un marco espacio-temporal determinado, la cual se sentiría identificada con diversos personajes secundarios de la obra –Molly y Marion–, y con su protagonista: sus concomitantes papeles sociales –madre, divorciada, militante comunista, amante o profesional–, su doble de ficción –Ella–, o sus múltiples personalidades fruto de su propio trastorno psíquico. Aunque en la literatura femenina el tema de locura se aventure en afirmar que la independencia de la mujer todavía no se alcanzó, la patología psiquiátrica de Anna encierra otro mérito artístico. Gayle Greene destaca que, encarnando diversos caracteres y arriesgándose a la desintegración total de su propia identidad, expandirá las fronteras de su ser y, frente a la resistencia masculina al cambio, logrará evolucionar apoyándose en las ventajas inmanentes al género femenino, las cuales son foráneas para el hombre: fluidez, empatía e interdependencia con el prójimo (100).

Apoyándose en estructuras formales y temáticas como la fragmentación, la polifonía y la heterogeneidad, desaparecerían también los márgenes entre realidad y ficción que separan a Doris Lessing de sus dos criaturas de escalonada ficcionalidad –Anna y Ella–, pudiendo las tres sugerir al unísono que, por un lado, la libre experimentación con la sexualidad femenina no se correlaciona todavía con otra más amplia, ambiciosa y placentera –la de género–; y por otro lado que, esté soltera, casada o separada, la situación afectiva y sexual de la mujer en la segunda mitad del siglo XX no difiere sustancialmente conforme a su estatus y que tiende a encauzarse hacia las mismas vías autodestructivas. De hecho, las confidencias vertidas por un diálogo entre Marion y Anna delataría su envidia mutua: la primera ansía la autonomía de la segunda, mientras que ésta última desea la seguridad y el confort de la pareja de Richard. En definitiva, una y otra no serían más antagonistas, a pesar de estar ideológica y literariamente enfrentadas, constituyendo el viraje artístico desde *The Golden Notebook* hacia “To Room Nineteen” el reflejo narrativo de la mirada de su autora al otro lado del espejo: la esposa.

\* \* \* \* \*

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply. What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss!

KATHERINE MANSFIELD

Lev Nikoláievich se ha marchado inesperadamente. ¡Es algo horrible! En su carta dice que no se le busque, que desaparece para siempre, para vivir una vejez apacible. Acabé de leer una parte y, desesperada, corrí a arrojarle al estanque mediano; cuando empezaba a ahogarme me sacaron Sasha y Bulgákov; también ayudó Vania Shuraiev. Completa desesperación. ¿Para qué me salvaron?

SOFIA TOLSTÓI

Bertha Young, la heroína londinense del relato “Bliss” (1920) de la escritora neozelandesa Katherine Mansfield, afronta la mediana edad con una alegría pletórica –aunque indescifrable para el lector– hasta descubrir el adulterio de su marido al que adora, mientras que esta entrada del 28 de octubre de 1910 del diario de Sofia Tolstói relata su operística y frustrada tentativa de suicidio tras la huida de su célebre cónyuge, hastiado por sus constantes crisis de histerismo. La historia corta “To Room Nineteen” de Doris Lessing prescindirá de este paroxismo emocional sin romper con claridad la relación directamente proporcional entre las variables de infidelidad sexual/abandono masculino y la muerte voluntaria que hallamos en la tradición literaria anglonorteamericana. Hasta ahora, hemos dilucidado que la crónica de una época por parte de esta autora también identificaría análogas lagunas identitarias y la dependencia amorosa de la mujer, aún vinculada económica e ideológicamente al hombre, que continuarían siendo sintomáticas de su precario *statu quo* social y su inestabilidad mental en el marco europeo y estadounidense durante los años cincuenta del siglo XX hasta, al menos, la llamada “revolución sexual” y la segunda ola del feminismo en los sesenta. Sin recurrir al estigma del estado civil de la solterona o de la separada, la autora se interesará esta vez por la conjunción trinitaria de sus papeles institucionales como esposa, madre y ama de casa que preserva el halo de respetabilidad, docilidad y autosacrificio de un conocido e

idolatrado paradigma de feminidad transfigurado en mito moderno: el “ángel del hogar”, patrimonio victoriano que se reencarna en la realidad de la posguerra. A pesar de su presunta “felicidad” al desempeñar estas funciones normativas, alejada de la ingenuidad de la protagonista de “Bliss”, ésta será una manifestación más –externa y pública– de su forzada ventriloquia del discurso patriarcal que, con la complicidad de los medios de comunicación y la seducción consumista del progreso económico y tecnológico de este período, concibe a las mujeres como un grupo homogéneo e indiferenciado de población, además de ignorar o maquillar su problemática íntima –individualizada e innominada– que pone en peligro el instinto de conservación de muchas de ellas. En *The Feminine Mystique* Betty Friedan será pionera a la hora de identificar inquietantes anomalías en el matrimonio de muchas esposas y amas de casa estadounidenses de las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial que degeneran en insatisfacción al no poder compartirlas con sus maridos y al pensar que sus dificultades no son comunes o entendibles para otras compatriotas (8-9). Pese al acceso de las mujeres al mercado laboral durante este conflicto armado por la presencia masculina en el frente, su permanencia en el mismo será cultural y económicamente inviable tras el regreso a casa del soldado y por las mareas de conservadurismo en el mundo occidental que instaurarán el ideal del hogar familiar como *locus amoenus* de paz y de seguridad con la concomitante secuela de la interdicción de los derechos políticos, educativos y profesionales fugazmente adquiridos por ellas. Esta líder feminista de los sesenta expondrá que estas generaciones de mujeres que se casan antes y que son las madres del llamado “*baby boom*” buscan algo más que un marido, hijos y un hogar, somatizándose el silenciamiento de su voz en diversas patologías psiquiátricas y sexuales detectadas por los médicos: desórdenes menstruales, frigidez, promiscuidad, miedo al embarazo, depresión post-parto, locura y suicidio (20).

Con ambientación trasatlántica en el Reino Unido del mismo tiempo histórico, “*To Room Nineteen*” dramatizará las preocupaciones evocadas por este influyente y coetáneo

ensayo. Doris Lessing redactará un sucinto *curriculum vitae* de su heroína, Susan, al comienzo de esta historia corta. Con casi treinta años, disponiendo de su propio apartamento en Londres, una carrera profesional de éxito como publicista y habiendo disfrutado del amor – y posiblemente del sexo– con varios hombres antes de su boda, decidirá casarse con Matthew Rawlings. Posteriormente, se despedirá por voluntad propia de su trabajo para dedicarse de sus cuatro hijos y habitar en una bella casa de Richmond, un barrio periférico de Londres para clases acomodadas, renunciando así a la propiedad privada y a su autonomía económica. Rodeada de confort y exenta de las labores domésticas gracias a su asistente, Susan ya obtuvo todo lo que siempre planificó y creyó desear, cosechando de esta manera un teórico éxito familiar según el modelo preceptivo de normalidad, autorrealización y excelencia femenina.

Betty Friedan recoge la evaluación clínica de especialistas médicos que señalan que el problema fundamental en la convivencia matrimonial es la inapetencia sexual del hombre hacia su mujer que espera en vano despertar su interés cuando regresa al hogar después de un largo día de trabajo (18). La heroína realizará un ejercicio de racionalidad y de equilibrio psicológico cuando “comprenderá”, aunque no “perdonará”, la infidelidad confesada por Matthew. Susan la procesará cerebralmente como banal al no suponer, en apariencia, amenaza alguna en su matrimonio. Sin embargo, implicará el punto de inflexión en esta unión, ya que inconscientemente no podrá asimilar esta traición. Pese a contar con la garantía de la “anti-freudiana” resistencia al cambio de su marido, maquillada en lealtad conyugal al no pretender abandonar nunca a su esposa por ninguna de sus amantes, ni siquiera su papel de madre saldrá incólume de una sensación de desolación, monotonía y esterilidad que la embarga al encarar una nueva crisis con 40 años: “Did the casual girls touch the marriage? They did not. Rather it was they who knew defeat because of the handsome Matthew Rawlings’ marriage body and soul to Susan Rawlings. In that case why did Susan feel... as if life had become a desert, and



that nothing mattered, and that her children were not her own?” (“To Room Nineteen”<sup>47</sup>, 2545). El sedimento de este malestar psicosomático, indescriptible todavía para ella y que resultaría incomprensible para su entorno más próximo si hubiera decidido verbalizarlo, será el planteamiento silencioso de insospechadas cuestiones existenciales: ¿por y para qué vivir?

La expectativa de desocupación y de disfrute del tiempo libre dedicado a ella tras la escolarización de toda su prole no se materializará en sensaciones placenteras de ocio, autoconocimiento o búsqueda de nuevos –o antiguos– compartimentos de su identidad como individuo. Su malestar incognoscible no se aplacará durante las horas entre semana de soledad y de liberación de sus responsabilidades cotidianas: “She was possessed with resentment that the seven hours of freedom in every day... were not free, that never, not for one second, ever, could never forget herself; never really let herself go into forgetfulness. Resentment. It was poisoning her... She was a prisoner” (*TRN*, 2549), ya que se encuentran metódicamente cercadas. Como emblema de la tradición literaria femenina anglonorteamericana, la sensación de confinamiento de Susan no cesará durante ese lapsus de tiempo, ya que no implicará la interrupción de las obligaciones intrínsecas a sus roles trinitarios de esposa –que espera el retorno vespertino de su marido–, de madre –siempre alerta y de guardia para intervenir ante cualquier llamada de teléfono del colegio de sus hijos– y de ama de casa que debe dar órdenes y supervisar a su asistente. Esta falta de ruptura total, el post-traumatismo encubierto por el adulterio de Matthew y la frustración acumulada durante doce años de adscripción obligatoria al modelo de feminidad del “ángel del hogar” se confabularán hacia la resistencia pasiva que tendrá dos únicas vías de evacuación contracultural –la locura y la muerte voluntaria– que se manifestarán en cuatro fases secuenciales. La primera será casi inocua: histeria, irritabilidad contra sus hijos y quejas a su pareja. Activarán planes alternativos que, aunque consensuados, serán abortados a priori o resultarán infructuosos a posteriori para la resolución de su malestar

---

<sup>47</sup> Desde ahora las referencias a la historia “To Room Nineteen” se realizarán con la abreviatura *TRN*.

inescrutable: la elección del ático como espacio privado de Susan e inviolable para el resto de habitantes del hogar, vacaciones en solitario, la consulta a un médico, la ayuda adicional de una chica *au pair* o trabajar de nuevo. Entre la apatía de ella ante esta última opción y el desencanto laboral de su marido, se sugeriría en la obra que un Matthew transigente permitiría sólo una ocupación a tiempo parcial <sup>48</sup> o el voluntariado para su esposa, nunca explícitamente que recobrase la satisfactoria carrera profesional que tuvo hasta el nacimiento de sus hijos, ya que podría hacer peligrar su papel de poder económico y autoridad como cabeza de familia.

La segunda fase contracultural, en cambio, se caracterizará por la severidad patológica de una conducta errática *in crescendo* que ella misma diagnosticará como demencia. Por un lado, experimentará alucinaciones paranoides al percibir la imagen de un amenazante hombre pelirrojo: “He was looking at her, and grinning. In his hand was a long crooked stick... (used) to stir around in the coils of a blindworm or a grass snake” (2552). Su potente simbología teológica y patriarcal identificaría esta ilusión óptica como la representación de un diablo con atributos fálicos y con ímpetu de sometimiento sádico de la esposa, en el cual Matthew se metamorfosearía. Pese a mostrarse condescendiente como pareja con su inestable estado anímico, la heroína le odiará por condenarla sibilina a aceptar su infidelidad sexual y a interiorizar un papel de víctima inerte. Por otro, su psique mostrará indicios de confusión identitaria y fragmentación esquizoide desde un Yo unitario por imperativo social. Aunque Doris Lessing utilice un narrador omnisciente en este relato, aportará evidencias textuales que, al igual que en *The Golden Notebook*, corroboran la disociación entre el cuerpo y la mente de su heroína quien, en el proceso espiral hacia la locura, se visualizará a sí misma desdoblada bajo la forma de otra mujer, desconocida e indeseable, dentro de un triángulo cerrado por su marido penitente: “In the dark she lay beside him, feeling frozen, a stranger. She felt as if Susan had been spirited away. She disliked very much this woman who lay here,

---

<sup>48</sup> Un hallazgo de la investigación sociológica de Betty Friedan será que el tiempo de ocio del ama de casa o el trabajo de voluntariado para la comunidad no son el antídoto para recuperar su propia identidad.

cold and indifferent beside a suffering man, but she could not change her” (2556). En definitiva, la autora recurrirá a dos paradigmas literarios conocidos: una versión públicamente intachable de la “loca del ático” brontiana y una variante internamente iracunda del “ángel del hogar”, para sugerir que la propensión al desequilibrio mental de la mujer casada de clase media es consecuencia de su categorización ontológica como constructo social (Hunter 91).

Pese al riesgo de que su marido lo descubra y concluya que tiene un amante, la tercera etapa contracultural –menos enfermiza, pero más extravagante– es la decisión unilateral y secreta por parte de Susan de alquilar, bajo el alias de Mrs. Jones, una habitación en un hotel barato y siniestro del barrio londinense de Paddington durante días alternos para satisfacer su necesidad vital de aislamiento absoluto. Este microcosmos opaco y antiestético será siempre el mismo: el número 19. Paradójicamente, generará una adicción en ella al abrir las puertas de territorios vírgenes de su mente: “She was thinking all the time of the hotel room; she was longing for it with her whole being” (*TRN*, 2557), por lo que pronto incrementará su dosis con estancias más frecuentes y prolongadas en este refugio y santuario de autogobierno femenino sin leyes androcentristas. Esta obsesión sedará su terror existencial de no encontrar un lugar en el mundo para sí misma e independiente de sus funciones biológicas e institucionales como madre y esposa. Insistiendo en el acentuado simbolismo del relato, Alice B. Markow afirma que este cuarto representará la compartimentalización de la experiencia fragmentada de la protagonista (95) y Glenna Bell interpretará que el verde de su mobiliario y paredes son metáforas de una naturaleza vinculada a una sexualidad negada a Susan y, al mismo tiempo, su color artificial denota un carácter sustitutivo al estar tipo de alojamiento destinado a la prostitución (181). Sin dedicar el tiempo transcurrido en esta habitación a ninguna actividad física, la heroína vivirá allí experiencias cognitivas y sensoriales valiosas y deleitosas que le permitirán (re)construir una identidad autónoma y demoler filiaciones socio-familiares:

What did she do in the room? Why, nothing at all. From the chair... she went to the window stretching her arms, smiling, treasuring her anonymity, to look

out. She was no longer Susan Rawlings, mother of four, wife of Matthew [...] She was Mrs. Jones, and she was alone, and she had no past and no future [...] For the most part, she... brooded, wandered, simply went dark, feeling emptiness run deliciously through her veins like the movement of her blood (TRN, 2557-58).

Doris Lessing cimentaría, de este modo, un espacio fundacional femenino entre cuatro modestas paredes de desobediencia “arquitectónica” donde Susan se posicionaría en las esquinas de credos patriarcales y de la inteligibilidad del lenguaje vigente. Su visible “nada” ocupacional encubriría un retorno prelapsario hacia una paz uterina –corporal, fluida y oscura –, que potenciaría la introspección terapéutica y la canalización de la ira hacinada en su mente durante años. Pero este enclave materno se deslizará desde la liberación y el empoderamiento de la mujer hacia un colofón de victimización y de autodestrucción por culpa del intrusismo masculino. Matthew contratará un detective que averigua las actividades diurnas de su esposa ausente. Deducirá que tiene un amante mientras que Susan preferirá interpretar el guion de la “caída” por un adulterio jamás consumado físicamente con un hombre inventado, en vez de explicar horas de gozo en una autocontemplación casi onanista y verbalmente incongruente. Ese mismo día, su marido también confiesa mantener un *affaire* con otra mujer y, sin barajar la opción del divorcio, propondrá un *ménage “à quatre”* compartiendo veladas y vacaciones bajo el respeto y la tolerancia mutua. Acorralada por esta mascarada de hipocresía que ella propició con su mentira, le repugnará la idea del sexo extraconyugal y se negará a materializar este amante ficticio para deleitar a Matthew, quien bajo una superficie de permisividad, oculta debilidades fetichistas: “The idea made her want to cry with sheer exhaustion. Oh no, she had finished with all that – the proof of it was that the words ‘make love’, or even imagining it, trying hard to revive no more than the pleasures of sensuality, let alone affection, or love, made her want to run away and hide from the sheer effort of the thing” (2563).

La cuarta y definitiva fase del movimiento contracultural iniciado por Susan será el suicidio –un acto de equívoca insubordinación al estar paradójicamente vinculado al “falso positivo” de su transgresión sexual. No resultará insólito dentro del corpus literario de Lessing

que sus heroínas se precipiten a la muerte voluntaria, como en *The Grass is Singing* (1950), *The Four-Gated City* (1969) o *The Golden Notebook*. Si bien Anna/Ella especulan, fantasean y escriben sobre esta opción sin llegar a consumarla, la prosa en tercera persona de “To Room Nineteen” obstaculiza el acceso del lector a la mente de Susan, boicoteando su exteriorización de un pensamiento explícito que atente contra su instinto de conservación hasta que la recta final del relato se vea convulsionada por la acción motora del clímax autodestructivo. Un siglo después, Philippe Besnard invalidará parcialmente el prestigioso ensayo *Le Suicide* de Émile Durkheim, citado en las secciones decimonónicas de esta tesis para la taxonomización de esta problemática. No sólo reaccionará contra este sociólogo francés quien, según su opinión, proclamó la ausencia de deseo sexual en las mujeres arrojándolas al limbo de lo infrahumano y sentenciando su baja propensión a la muerte voluntaria (32), sino que también deplorará que hubiera ignorado un cuarto tipo de suicidio, el “fatalista”, que afectaría a aquéllas que están casadas y, por lo tanto, sometidas a una rígida y opresiva reglamentación social que establecería expectativas inamovibles sobre los roles masculinos y femeninos en el matrimonio (41-42). La determinación autodestructiva de Susan se encuadraría dentro de esta última categoría que implicaría el avance metastásico y letal de un mal crónico común para la mujer: el trastorno mental desencadenado por la dualidad aniquiladora entre su auténtico Yo íntimo y su asfixiante proyección social. Para Doris Lessing, como para la antipsiquiatría, la frontera entre cordura y demencia sería contingente y siempre ideológicamente manipulable.

Aunque para la heroína de “To Room Nineteen” se rompa el encantamiento de su enclaustramiento liberador en el cuarto del hotel londinense, volverá a este espacio al constatar que no es más que una mera visitante o forastera en su propio hogar poblado ahora por sus “sustitutas”: la asistente, la chica *au pair* y, potencialmente, una nueva esposa si ella desapareciera de forma súbita. Mientras que los lazos sororales contribuyen a salvaguardar de arrebatos autoexterminadores a las protagonistas de *The Golden Notebook*, Susan no persigue

ni encuentra el revulsivo de la solidaridad femenina. Será heredera del conflicto finisecular de Edna en la obra *The Awakening* de Kate Chopin, derivado de la descomunal carga ideológica del papel de esposa/madre/ama de casa, así como del enigma en torno a su suicidio, que aún no estarán esclarecidos tras medio siglo. Por un lado, el matrimonio de los Rawlings fracasará por su divorcio entre emotividad y racionalidad. La primera línea de esta historia corta indica que esta unión estuvo sólo regida por la inteligencia, siendo así una “empresa” pragmática, objetiva e indisoluble entre dos cuerpos y mentes con una organización metódica, objetivos predeterminados, presupuestos racionales, estrategias lógicas, horarios controlados, planes estructurados, homologaciones sociales y monótonos deberes; pero, al mismo tiempo, asimétrica y jerárquica por la supremacía pública e íntima de Matthew quien, pese a simular empatía, será inflexible ante los deseos de espontaneidad, estímulo intelectual, autonomía, cambio y libertad de su esposa, si no concuerdan con los suyos propios. Por otro, la muerte voluntaria de Susan, entendida como desarme mortal, obedecería a una ambigua táctica de “guerrilla” contra objetivos patriarcales. Primero, atentaría contra el mítico “ángel del hogar” en el que no se reconocería a sí misma, pero mimetizaría su sacrificio hacia la autoinmolación que, en cambio, nunca sería por el bien de su familia, sino a pesar de ella. Y segundo, combatiría sigilosamente contra los roles trinitarios escogidos al casarse y contra otros que, aunque colaterales, no refrendó con sus votos: la traición y la inapetencia sexual masculina.

Ocupará por última vez la habitación 19, impregnada del olor a sexo y a sudor de sus últimos inquilinos, mientras acciona su plan autodestructivo, acelerado por el escaso tiempo disponible y pausado al decidir morir lentamente asfixiada por el calor del gas. Declinará escribir una nota de suicidio a su marido al saber que éste juzgará que se mata por culpa de su “no-amante” y, como la heroína de *The Awakening*, su exiguo instinto maternal no alentará su arrepentimiento ni frenará este abrazo final a la comunión consigo misma en la muerte:

She had about four hours. She spent them delightfully, darkly, sweetly, letting herself slide gently, gently, to the edge of the river. Then, with hardly a break

in her consciousness, she got up, pushed the thin rug against the door, made sure the windows were tight shut put two shillings in the meter, and turned on the gas [...] She lay on her back on the green satin cover, but her legs were chilly. She got up, found a blanket folded in the bottom of the chest drawers, and carefully covered her legs with it. She was quite content lying there, listening to the faint soft hiss of the gas that poured into the room, into her lungs, into her brain, as she drifted off into the dark river (TRN, 2564).

Primero el estupor del frío y después la acogedora calidez del combustible sufrirán una mutación metafórica en caudalosa corriente fluvial por la que la heroína se desliza serena y placenteramente en las últimas imágenes del relato. Guardando tanto el medio líquido como el gaseoso la virtud de fluir, ambos portarán libertad y autodestrucción a esta heroína a la fuga.

Tanto *The Golden Notebook* como “To Room Nineteen” serán la caída de una mujer en la vorágine de la locura con el protagonismo de problemáticas sexuales y desde ópticas erróneamente evaluadas como antitéticas: la de Anna –amante instrumentalizada que se salva y prosigue su camino hacia la plenitud personal– y la de Susan –la esposa catatónica, desesperada, desorientada y atenazada por constricciones matrimoniales– que opta por la batalla sin cuartel del suicidio, eternamente ambivalente entre victoria audaz y derrota cobarde. Mientras que para Simone de Beauvoir erradicar la dependencia económica de la mujer no es condición suficiente para sostener una igualdad de género, únicamente alcanzable mediante cambios culturales, sociales y morales (1949b, 645), Betty Friedan alerta sobre el exterminio masivo de la población femenina, o su “muerte espiritual”, como consecuencia de sus cargas biológicas y de su encarcelamiento doméstico, defendiendo su derecho a crecer, evolucionar y hallar su lugar en el mundo (248-49). Novelista, autobiógrafa, historiadora, periodista, filósofa, politóloga y sibila, Doris Lessing madurará una literatura exploratoria que revele la identidad femenina, embellecida por iridiscentes tonalidades ideológicas entre su renegada apología del feminismo y su intencionado pesimismo sobre la condición humana, pero minada por vacilaciones y contradicciones poderosamente artísticas y desmitificadoras, dirigidas por otras autoras como Muriel Spark hacia estribaciones hiperrealistas y kafkianas.

## 12. La mujer moderna de Muriel Spark: ¿piloto o bomba de relojería?

‘What big teeth you have!’ She saw how his jaw began to slaver and the room was full of the clamour of forest’s *Liebestod*, but the wise child never flinched, even when he answered: ‘All the better to eat you with’. The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat. She laughed at him full in the face, ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing [...] She will lay his fearful head on her lap and she will pick out the lice from his pelt and perhaps she will put the lice into her own mouth and eat them as he will bid her, as she would do in a savage marriage ceremony.

ANGELA CARTER

My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he’s doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven’t signed up for. There wasn’t a lot of choice, but there was some and this is what I chose.

MARGARET ATWOOD

I planned my death carefully; unlike my life, which meandered along from one thing to another, despite my feeble attempts to control it. My life had a tendency to spread, to get flabby, to scroll and festoon like the frame of a baroque mirror, which came from following the line of least resistance. I wanted my death, by contrast, to be neat and simple, understated, even a little severe [...] The trick was to disappear without a trace, leaving behind me the shadow of a corpse, a shadow everyone would mistake for solid reality. At first I thought I’d manage it.

MARGARET ATWOOD

La escritora moderna no se conformará con superar la, en teoría anacrónica, fase de ininteligibilidad, oblicuidad, elipsis y de lenguaje metafórico para las temáticas de sexualidad y de suicidio en la literatura anglonorteamericana escrita por mujeres, sino que, al abordarlas expresamente en sus obras, se obstinará en perturbar y desagradar al lector con mundos inverosímiles en apariencia, que detectarían y exhibirían malestares, riesgos e inquietudes reales del colectivo femenino. En “The Company of Wolves”, relato incluido en *The Bloody Chamber* (1979), la autora británica Angela Carter rescatará a una Caperucita roja que se ríe de su papel de víctima desnudando y devorando con lascivia al feroz lobo de dientes afilados, mientras que la canadiense Margaret Atwood inventará viajes iniciáticos y futuristas donde forzará al límite estas dos problemáticas, como si estuvieran ya lingüística y narrativamente agotadas y moribundas. *The Handmaid’s Tale* (1985) es una distopia donde el coito es un ritual que vuelve a esclavizar a las mujeres y a perseguir sólo fines reproductivos, mientras



que la protagonista de *Lady Oracle* (1976) resuelve la represión sexual y la amenaza del chantaje fingiendo su propio suicidio para iniciar una nueva vida en Italia. La novelista escocesa Muriel Spark (1918-2006) también mostrará su hostilidad hacia la tradición estética androcentrista, argumentos ya exhaustos y universos femeninos paradigmáticos. Preferirá géneros inclasificables e híbridos, mujeres perturbadas y marginadas, la exploración artística de confines excesivos e inusitados con el travestismo de roles de género, la ácida crítica social y la planificación autodestructiva, además de la transgresión y la violencia sexual como analizaremos a continuación en su obra escogida para este capítulo: *The Driver's Seat* (1970).

A pesar de haber nacido en Edimburgo y disponer de un patrimonio familiar judeo-calvinista, hallamos significativas similitudes entre su periplo vital y el de Doris Lessing: su matrimonio en África, su regreso separada y con un hijo a un Reino Unido triunfante y devastado tras la Segunda Guerra Mundial, así como las dificultades en su búsqueda de libertad e identidad propia como mujer y escritora: la pobreza, la emancipación sexual y una ascendente carrera profesional –editorial, crítica y, finalmente, literaria– hasta alcanzar el éxito de su primera novela *The Comforters* en 1955. Desde los años sesenta decidirá autoexiliarse del panorama intelectual británico emigrando a Estados Unidos y posteriormente a Italia, ejerciendo una potente instigación sobre su prosa económica y precisa la prevalencia en sus novelas de figuras femeninas fuertes e independientes –rara vez frágiles y pasivas–, así como de las nociones del mal, el demonio y la única salvación en Jesucristo bajo la influencia de su conversión al Catolicismo. Antes de abordar las temáticas explícitas de la sexualidad y el suicidio en *The Driver's Seat*, desgranaremos concisamente aquellas líneas maestras del corpus literario de Muriel Spark trazadas también en esta obra. Según Patricia Stubbs, sus novelas se caracterizan por la objetividad, el frío distanciamiento de sus personajes, el ingenio verbal y su reticencia a tomar en serio su propia ficción (6), con el efecto colateral del castigo de la crítica que ha deplorado su intencionada falta de compromiso como artista y la

irresolución de las situaciones narrativas provocadas, así como su afán cómico (33). En su ensayo “The Desegregation of Art”, la autora defenderá “el ridículo” como vehículo literario de proyección futura que critica a la sociedad burlándose de su violencia e identificando sus errores para alcanzar fines benéficos, en vez de realizar un alegato militante sobre su injusticia (35-36). De hecho, Spark se reirá de las tiranías de un mundo contemporáneo opresivo y exaltará la sátira para evitar que el lector, persiguiendo hallar las bondades balsámicas de la catarsis, se compadezca de las víctimas de sus novelas ya que este cliché narrativo obstaculiza su conocimiento de la realidad (Little, 148). Sin embargo, el tono humorístico que impregna su ficción exige una reinterpretación del término “parodia” apartándose de sus inmanentes connotaciones jocosas y ocurrentes. Para Linda Hutcheon, se trataría de una noción de síntesis que incorporaría un texto marco a la narración para captar una diferencia y crear así efectos cómicos y serios, unos burlescos que verterían críticas y otros que delatarían confabulación (54-55). Los quebrantamientos generados por este concepto son, paradójicamente, autorizados por las normas oficiales que pretenden ser subvertidas con el fin de garantizar su continuidad (75). Spark reiterará que, al ser mentira, su ficción puede permitirse la consecuencia de la ambigüedad interpretativa (Stubbs, 33). Posicionaríamos, en definitiva, *The Driver’s Seat* en las arenas movedizas de la parodia tragicómica con equívocos juegos semánticos, contrastes formales y huecos narrativos que fomenten lecturas plurales y ambivalentes, tanto de censura como de connivencia con las infracciones de contenido sexual y suicida que son narradas.

Oficialmente esta novela se encuadra en la postmodernidad, aglutinante época literaria contemporánea que resulta aún imprecisa en su definición, aunque muchos críticos también apostarían por su inclusión dentro de la experimentación del llamado *Nouveau Roman*<sup>49</sup>. Su heroína se llama Lise. Es una mujer de 34 años, probablemente danesa, que no está casada y trabaja como oficinista en una ciudad escandinava. Su existencia anodina, aburrida y solitaria

---

<sup>49</sup> Movimiento literario francés de la segunda mitad del siglo XX liderado por el escritor y teórico Alain Robbe-Grillet que se aleja de los elementos clásicos de la novela hacia nuevas formas experimentales.

con brotes histéricos cambia drásticamente al embarcarse en un avión rumbo a una indeterminada ciudad italiana para perseguir y hallar finalmente a su asesino bajo las convenciones románticas del viaje en busca del “príncipe azul” y otras aún no consolidadas en la época de Spark en torno al deseo sexual de mujeres nórdicas y/o anglosajonas que anhelan vivir aventuras en “exóticos” escenarios mediterráneos. La “solterona”, que es patrimonio de la literatura femenina decimonónica, no sólo será revisitada en esta obra por su autora, sino que su célebre novela *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) ya tuvo como protagonista una variante manipuladora y profesional de este arquetipo estético. Comedia cruel, sangrienta y corrosiva con pinceladas del concepto del absurdo<sup>50</sup>, *The Driver's Seat* subvierte, además, el suspense del género detectivesco. Antes de que Lise inicie su viaje, Muriel Spark quebrará *in medias res* la cronología narrativa con el uso táctico de la “prolepsis”. El lector conocerá a priori la investigación policiaca en torno a un homicidio que se producirá al día siguiente y en el cual Lise será la víctima: “She will be found tomorrow morning dead from multiple stab-wounds, her wrists bound with a silk scarf and her ankles bound with a man's necktie, in the grounds of an empty villa, in a park of the foreign city to which she is travelling on the flight now boarding”(The *Driver's Seat*<sup>51</sup>, 255), llegando a ser una cuestión secundaria quién es el asesino de esta mujer con respecto a la gran clave no esclarecida en el desenlace: ¿por qué?

El título del relato –“el asiento del conductor”– no sólo sugiere que la heroína transporta a su verdugo a la escena del crimen, sino también el control y poder femenino en las situaciones sexuales y autodestructivas planteadas. Pero la cualidad anfibia de la narrativa de Spark impulsa que propongamos esta pregunta: ¿es la heroína el piloto que maneja su vida y conduce hacia el precipicio por decisión propia, o sólo una bomba de relojería más activada por el hombre y la sociedad, configurándose esta obra como cuenta atrás hasta la detonación

---

<sup>50</sup> Pensamiento filosófico del siglo XX con figuras como A. Camus o F. Kafka, así como una significativa escuela teatral, que medita sobre la carencia de sentido de la vida, aunque recurra al humor y la parodia.

<sup>51</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *The Driver's Seat* se realizarán con la abreviatura *DS*.

suicida? Frank Kermode indica la base verídica del relato: un artículo periodístico sobre una mujer alemana vestida con ropa estrafalaria que fue asaltada, violada y acuchillada hasta su muerte durante la primera noche de sus vacaciones en Roma (xvii). Para modelar esta materia prima, la escritora empleará un narrador omnisciente que, en tercera persona y focalizado en descripciones, diálogos y acciones externas, bloquea la penetración del lector en la conciencia de Lise, por lo que no conocerá los engranajes de su patología psiquiátrica, represión sexual e ideación autoexterminadora. Tampoco realizará ningún análisis caracterológico de esta heroína ni de sus pretendientes –arquetípicos y casi dickensianos en su inexistente dimensión psicológica–, como espejo de la deshumanización del individuo en la sociedad moderna.

*The Driver's Seat* arranca con los preparativos del viaje de la protagonista y su buena disposición para mutar y experimentar excitantes transformaciones –presumiblemente amorosas y sexuales–, metaforizadas en la sensual posición entreabierta de sus labios respecto a la perpetua clausura monacal de su insípido y rutinario *modus vivendi* consagrado al trabajo: “Her lips are slightly parted; she, whose lips are usually pressed together with the daily disapprovals of the accountants’ office where she has worked continually, except for the months of illness, since she was eighteen, that is to say, for sixteen years and some months” (*DS*, 242). Esta alusión a sus bajas laborales y la redacción de sus posibles cambios de humor, entre llantos y carcajadas, en su puesto laboral durante la última tarde anterior a sus vacaciones insinuarían trastornos mentales agudos, interpretados por su entorno profesional como síntomas de su bajo rendimiento y de la necesidad de reposo, sin requerir tratamiento psiquiátrico ni hospitalización. Este cuadro clínico no diagnosticado se completaría con, por un lado, tendencias sadomasoquistas dentro del siguiente contexto asexualizado que augura la inminente cita con su asesino: su reacción desafiante e colérica contra su asustado jefe al no querer dejar de desempeñar extenuantes tareas administrativas, cuando éste le ruega que regrese a su casa para preparar su partida. Por otro, su comportamiento antisocial y excéntrico

con trasfondo simbólico al ir a comprar un vestido para su viaje a una tienda donde se siente agredida, reaccionando con prepotencia y descortesía cuando una dependienta le enseña un tejido antimanchas. Showalter destacará su trascendencia al afirmar que la elección de la ropa es uno de los escasos recursos de la mujer para crear su propia identidad (1986, 134). Si una inicial lectura “sexual” aludiría la castidad impuesta culturalmente a una mujer de mediana edad que, en cambio, busca “ensuciarse” en una aventura erótica durante su próxima estancia en Italia, su ulterior relectura identificaría una constante de la misma: la intercambiabilidad polisémica entre sexo y muerte. Ante ello, interpretaríamos que, como parte esencial de su metódica planificación autodestructiva, Lise precisa comprar un vestido que sí se manche y que exhiba públicamente la sangre que será derramada. Otro elemento definitorio usado por Spark para evitar inmiscuirse en su psique es mostrar su apartamento, descrito como espacio semi-vacío, minimalista, austero, pulcro, ordenado, sin singularidad y casi inhabitado. Frente a ello, la teatralidad operística de su lugar de vacaciones, así como los extravagantes trajes coloridos que introduce en su maleta, prometen un cambio “climático” desde la seguridad ciudadana y el conservadurismo del norte hacia la relajación sexual –y homicida– del sur.

Antes de escribir *The Driver's Seat* su autora declaró en el *Daily Express* que el mayor problema de la sociedad, padecido en primera persona y sobre el cual escribe, es la soledad (citado en Ortega, 301-302). La inexistencia de amigos o de familiares en esta obra contribuye a que el aislamiento de Lise, enriquecido por su carácter taciturno, irascible y retraído en su hábitat escandinavo, sea el pilar fundacional que structure su existencia vacua. Junto con la negligencia de un entorno laboral displicente respecto a su angustia vital y la posible carencia de autorrealización amorosa, afectiva o profesional, la incomunicación será el detonante de su autodeterminación funesta que, al estar fundada en su desequilibrio mental, la conduce a confundir la vida en otro país con quitársela irremediabilmente dirigiéndose a un destino más lejano y sin retorno. Embestida por el ímpetu de la citogénesis del siglo XX hacia el clímax

del suicidio, orgánico y “asistido” con agencia masculina, Muriel Spark subvertirá con esta novela la tradición decimonónica de la patogénesis de la “solterona” que tan sólo se atreve a perecer desapareciendo públicamente. Aunque en ambos casos este acto pueda ser liberatorio, definitorio, asertivo e iracundo, Lise no es plañidera que se rinda a la pasividad o que se queje, sino una heroína que, paradójicamente, se excita y logra sentirse viva planificando su muerte y buscando a su asesino al no poder encontrar el esposo ni el amante adecuado. A diferencia de los tonos grises del celibato femenino con prescripción ideológica de anonimato y de mediocridad, insistirá en llamar la atención de los viandantes con su estrambótica indumentaria, así como de la policía con su cadáver apuñalado y un reguero de autopsia, huellas, indicios, testigos, declaraciones a sospechosos, juicios y condenas de prisión que no sólo delaten a su verdugo, sino que, ante todo, le brinden una macabra notoriedad póstuma.

Según Pearlman, este personaje es un “hombre hueco en una tierra baldía”<sup>52</sup> (103). Para llenar el vacío de su mente inaccesible para el lector, Spark sólo ofrece su fisonomía y vestimenta. Para ocupar el campo improductivo del mundo circundante, se lanza al proceso creativo del suicidio de autoría propia y que organiza con esmero al ser fértil en sensaciones y emociones para ella. Desmantelando las perspectivas de muchos lectores que esperan que las vacaciones de Lise sean el episodio más arriesgado, azaroso y romántico de su insustancial historia personal, la heroína selecciona ella misma la ropa, el arma, la localización, el criminal y otros detalles logísticos durante sus últimas horas de vida de forma encubierta, dinámica, aséptica y rigurosa. De hecho, esta obra intentaría parodiar las “novelas rosa” que suelen aportar un mensaje sentimentalista y positivo al público femenino que las lee frecuentemente en tabloides sensacionalistas. Como analizaremos a continuación, la escritora desmitificará diversos paradigmas literarios a medida que avanza la misma: el héroe, la víctima, el romance e incluso, las vacaciones. Metáfora de autoconocimiento o esparcimiento, el viaje prescinde

---

<sup>52</sup> Alusiones a los célebres poemas del artista estadounidense T. S. Eliot “The Hollow Men” y “The Wasteland”.

de su esencia terapéutica y lúdica para anunciar un camino diatópico hacia una vorágine de confusión, locura y autodestrucción. Antes de embarcar en su vuelo rumbo a Italia, mantendrá una breve conversación con una desconocida en una tienda del aeropuerto: “‘You got a new man?’ ‘Yes, I have my boy-friend’ ‘He’s not with you, then?’ ‘No, I’m going to find him. He’s waiting for me. Maybe I should get him a gift at the duty-free shop’” (DS, 253). Ir al encuentro del “novio” crea una ambigüedad textual que, después, demostrará la permuta entre los términos referentes al amor y la muerte, siendo en realidad este “regalo” a “su” hombre, al que no conoce y que “la espera” en el lugar de destino, el instrumento homicida: un abrecartas con diseño nórdico, cuya compra pospondrá para adquirirlo *pre-mortem* y con corte italiano.

Desde el momento en el que Lise accede al avión rumbo al sur, emprenderá su análisis prospectivo del mercado masculino para encontrar a “su tipo”<sup>53</sup>. Una vez más el sincretismo del lenguaje predispone al lector a deducir erróneamente que la heroína rastrea a su hombre perfecto (amor/sexo). Este ideal será desmitificado por Spark que le transfigura en asesino deseado (muerte/suicidio) mediante una víctima que persigue desesperadamente una cita entre ambos que suponga una oportunidad para ella, no una amenaza. Tropezará con tres candidatos –Bill, Richard y Carlo– que irá descartando por su debilidad de género: la lujuria. Aunque de distinto grado desde el “*latin lover*” hasta el psicópata, los tres son violadores en potencia o, al menos, sólo conciben interrelacionarse con Lise bajo la mediación del coito. De hecho, *The Driver’s Seat* reflexiona sobre el riesgo de agresión sexual hacia mujeres que defienden la soberanía sobre sus vidas conforme al discurso feminista de la época de la escritora (D. Herman, 475). Richard y Bill serán los compañeros de asiento en la aeronave de una heroína que cree haber averiguado quién es “su tipo”. Mientras que el primero solicitará cambiarse de sitio huyendo asustado debido a la inquietante actitud de esta mujer desconocida que delataría un oscuro interés hacia él, el segundo se posicionará como su admirador declarado, sin que su

---

<sup>53</sup> En numerosas ocasiones durante toda la obra Lise empleará la ambigua expresión: “It’s (not) my type”.

mirada penetrante ni su secreción de saliva de “licántropo” pasen desapercibidas para Lise. Le increpará: “You look like Red Riding-Hood’s grandmother. Do you want to eat me up?” (DS, 256), intercambiando los roles de este famoso cuento infantil que este extraño seguidor de una dieta macrobiótica interpretará como indirecta para entablar una amena conversación durante el trayecto. Pese al manifiesto desinterés de su compañera, la cortejará persuadiéndola de que él es el “tipo” que le conviene conocer, no su rival a la fuga: el otro pasajero. Si pareció irrelevante que en el aeropuerto Lise presionara con sus dedos el filo del abrecartas para notar si estaba afilado, su reiteración mediante el detalle de comprobar decepcionada que el cuchillo de plástico del catering de la aerolínea no es lo suficientemente punzante, sería indicativo de su pesquisa sobre el arma del crimen adecuada y su deseo de sentir la incisión sobre sus tejidos subcutáneos. Compartiendo un taxi tras llegar a la ciudad de destino<sup>54</sup>, Bill la besa y propone que se vean esa misma noche en su hotel; incitando esta posible cita que, no obstante, cumpliría con objetivos antagónicos para ambos: sexual para él y mortal para ella, sin rehuir ninguno el coqueteo como ambiguo lenguaje corporal que reúne sus expectativas opuestas.

Muriel Spark parodiará la tradición del realismo literario con el episodio más cómico, inverosímil e ilógico de *The Driver’s Seat*: la heroína conocerá a la tía de su futuro asesino, que se hospeda como turista en el mismo hotel que ella, y pasarán juntas una tarde de compras y confidencias. Mrs. Fiedke es una anciana viuda procedente de Canadá, que espera la llegada de su sobrino Richard procedente de un vuelo desde Copenhague. Con premeditación, Lise olvida su pasaporte en un taxi como una pista más en la investigación policial que demuestra su crisis personal al desear no sólo aportar más “huellas dactilares” que resuelvan el próximo crimen, sino deshacerse de su identidad, lo cual otros dos factores confirmarían. En su periplo consumista en compañía, confiesa primero a su nueva amiga que su nacionalidad y nombre carecen de importancia para ella. Segundo, su multilingüismo al hablar indistintamente inglés,

---

<sup>54</sup> No es especificado el nombre de la ciudad de destino, pero se sobreentiende que se trata de Nápoles.



francés, danés e italiano, sin precisarse cuál es su lengua materna, contribuye a la indefinición de esta mujer, aparentemente apátrida y con permanente estatus de extranjería en las ciudades de origen y de destino. Edgecombe afirma que el tema central de la obra es “la extinción de la identidad en una vocación hacia la muerte” (149). La reacción resentida de Lise ante el exitoso proceso de despersonalización inducido por la sociedad a lo largo de su existencia será instrumentalizar a los hombres a su alcance, truncando sus expectativas de clímax erótico y forzando a uno de ellos al homicidio con móvil sexual y violento en su viaje escapista.

Los diálogos sordos y juegos de palabras polisémicos entre la heroína y Mrs. Fiedke serán una sátira a los mitos del “príncipe azul” y el amor a primera vista. Lise mimetizará artificiales guiones románticos para insinuar que su asesino la reconocerá nada más verla: ““The one I’m looking for will recognize me right away for the woman I am, have no fear of that”” (*DS*, 285), mientras que la anciana infiere desacertadamente que está buscando a su “tipo” sentimental y le señala varios posibles candidatos. Su amiga conoce a ciencia cierta cuál será la señal que indique que encontró a su verdugo: ““Not really a presence... the lack of absence, that’s what it is. I know I’ll find it. I keep on making mistakes, though”” (290). Siendo enigmático si la obra especula con el déficit o el superávit de desengaños amorosos, esta declaración acompañada de lágrimas sugeriría la soledad de la protagonista. Despertará la solidaridad de esta viuda que lamenta la pérdida de caballerosidad en la población masculina: ““There was a time when they would stand up and open the door for you. They would take their hat off. But they want their equality today. All I say it that if God had intended them to be as good as us he wouldn’t have made them different from us [...] the male sex is getting out of hand”” (290). Este hilarante alegato sobre la improcedencia de una igualdad de género reclamada por los hombres ejemplificaría la definición de parodia de Linda Hutcheon con dos discursos —el subversivo y el autorizado—, que son tergiversados al definirse en el texto a la mujer por su superioridad inmanente para desenmascarar, por medio de enredo y comicidad,

el pensamiento misógino y reaccionario sobre reivindicaciones feministas de emancipación, refiriéndose en el diálogo a otras arrojadas ficticiamente por el colectivo masculino. Mrs. Fiedke propone a su sobrino como aspirante al amor de Lise, estimulando así el perverso interés de la protagonista relativo a la muerte voluntaria. Mientras ella adquiere dos corbatas para su “tipo” –aún ausente– con las que planea en secreto ser atada pronto, no es casual que convenza a la anciana para que obsequie a Richard un afilado abrecartas que posteriormente usará para acuchillarla. Dos turbulentos acontecimientos provocarán la separación de ambas mujeres: una manifestación en las calles italianas y la pérdida de consciencia de la canadiense. Guardando todos los presentes, Lise proseguirá ahora en solitario la búsqueda de su “sicario”.

Huyendo de la protesta estudiantil sofocada por la policía, entra en el garaje del primer sospechoso de su asesinato: Carlo, quien la confunde con una prostituta: “he advises her to go home to the brothel where she came from” (293), lo cual aportaría más desconcierto narrativo entre realidad y apariencias, la frigidez o la promiscuidad de la mujer. Lise se hará pasar por una profesora viuda y turista estadounidense, una identidad más añadida a su larga lista de personaje inventados, fingidos e incompatibles con su Yo verdadero como psicópata suicida. Su cuadro clínico de inestabilidad mental no sólo será secundado por este mecanismo de autodefensa, sino también por su insólita apología de la anticoncepción y del control de la natalidad –circulantes en el discurso feminista, aunque en otros contextos–, cuando descubre una mancha de gasolina en su abrigo: “My new clothes. It’s best never to be born. I wish my mother and father had practised birth-control. I wish that pill had been invented at the time. I feel sick, I feel terrible” (293). Será una de las escasas evidencias textuales que sostengan el malestar interno que sintomatizaría el plan autodestructivo de Lise. Carlo, casado y con hijos, deduce erróneamente que su actitud provocativa y la pregunta sobre su estado civil delatan las insinuaciones de una extranjera anglosajona disponible sexualmente para hacer realidad su fantasía erótica de vivir una aventura con el mítico “*latin lover*” o el fogoso “macho italiano”

encarnado por él mismo. Cuando la está llevando en coche hacia su hotel, se sobrepasa con ella provocando así su ira. Lise afirmará que no busca amante y que sus planes no pueden verse alterados ni diferidos: ““Stop at once... or I put my head out of the windows and yell for help. I don't want sex with you. I'm not interested in sex. I've got other interests and as a matter of fact I've got something on my mind that's got to be done” (297). Rosalind Miles declara que este personaje interpreta al estereotipo de una mujer no feminista, cuya neurosis está causada por la falta de satisfacción de su libido (21-22). En cualquier caso, su reticencia al coito durante el trayecto degenerará en intento frustrado de violación por parte de Carlo, desarmando las expectativas del lector y activando una primera inversión narrativa de los roles con empoderamiento de la víctima y debilitamiento de su agresor: la heroína mostrará dominio y autoridad frente al hombre tomando posesión del asiento del conductor al robar el vehículo de Carlo, a quien abandona en la cuneta y chantajea con crear un escándalo ante su familia si informa a la policía, mientras se escapa a toda velocidad de quien no es su “tipo”.

Esta dosis de adrenalina al pilotar, quizás por primera vez, su vida se mezcla con el ritmo *in crescendo* de la novela y la aceleración de su protagonista por encontrar con urgencia a su asesino antes de que ella misma, como bomba de relojería, explote por sí sola. A medida que el tiempo avanza y se agota, su mente calculadora y lúcida oscila hacia una dudosa improvisación histérica y delirante al rogar a un agente de policía que la dispare: ““Do you carry a revolver?... because, if you did, you could shoot me”” (DS, 298) y al increpar al aparcacoches de un hotel, que no es “su tipo”, antes de preguntar sobre el paradero de su novio desconocido: “I can't find my boy-friend. I don't know where he's gone” (305). La incongruencia de estas dos anécdotas obedece, sin embargo, a sus solapadas maquinaciones de crear pistas, llamar la atención de testigos para que identifiquen su cadáver y declaren ante un juez ayudando a emitir dictámenes acertados o errados. Anotará también los nombres de “Papá” y “Olga” en los paquetes de regalo comprados, decepcionando Muriel Spark, una vez

más, al lector al no revelar textualmente la identidad de estas dos personas, ni si son reales o meramente ficticias, ni siquiera su relevancia dentro de la obra a través de otros indicios<sup>55</sup>.

Lise se dirigirá al alojamiento de Bill quien será su único candidato hasta el momento, transformándose de facto en el segundo sospechoso de la investigación del delito de sangre. Mientras buscan en coche un restaurante para cenar, él habla de su dieta macrobiótica que requiere un orgasmo diario, mientras ella declina ser la “beneficiaria” de esta rutina orgánica: “‘If you think you’re going to have sex with me... you’re very much mistaken. I have no time for sex [...] Sex is not use to me, I assure you’” (308). Además de acabar de mostrar su vulnerabilidad confesándole sentirse sola, la heroína pronuncia estas palabras que manifiestan su vacilación y que encierran un doble significado: “‘It makes me sad... I want to go home. I think. I want to go back home and feel all that lonely grief again. I miss it so much already’” (310), después de ordenar a Bill estacionar el vehículo en un pabellón ajardinado. Por un lado, su arrepentimiento y deseo de volver a casa ante el pánico de haber localizado el lugar ideal del crimen. Por otro, el frenesí masoquista de retroceder en el tiempo para revivir la excitación (no-)sexual del proceso de la planificación suicida en su totalidad porque está ya llegando a su fin con la última fase: la consumación. Para librarse del acoso de Bill, quien intentará violarla, grita y pide ayuda a unos transeúntes, casualmente nórdicos, alegando que este “desconocido” estaba perpetrando una agresión sexual. Tras ser detenido por la policía, Lise se dirige a la recepción de su hotel donde descubre la identidad de su “tipo” y asesino.

Richard, el huidizo pasajero del episodio del avión y el sobrino al que Mrs. Fiedke espera, será el tercer sospechoso y el único homicida, encarnando la mismísima heroína la autora intelectual del crimen contra su propio cuerpo. Al Alvarez se hace eco de estudios freudianos y kleinianos que abogan por la conjunción de tres elementos en el acto suicida: el deseo de matar, de morir y de ser asesinado, los cuales rara vez están separados (128-29). De

---

<sup>55</sup> Podemos especular tanto que Olga y su padre sean las dos únicas personas que Lise quiere o que sean inventados, como que estos regalos dirigidos a ellos sean su nota de suicidio u otra pista más con un fin incierto.

hecho, predominará éste último en Lise mediante la metáfora del deseo de eliminar su antiguo Yo para renacer liberada con otra identidad como la protagonista de *Lady Oracle* de Margaret Atwood. No obstante, su perturbación mental enturbiaría este objetivo hacia la autodestrucción anatómica que, al ser incapaz de ejecutar por sí sola, únicamente podrá lograr de la mano de un suplente masculino que será forzado al acto. Este macabro equivalente de la eutanasia por enfermedad terminal, minusvalía irreversible o daño cerebral incurable aliviaría el sufrimiento psíquico de Lise, pero causaría una víctima colateral: el ejecutor. Literalmente pero sin arma, ella secuestrará a Richard con la finalidad de conducirlo al lugar del crimen, mientras que él opone resistencia y, aterrado, pretende desconocer la identidad de su captora: ““No, I don’t want to come. I want to stay. I came here this morning, and when I saw you here I got away. I want to get away [...] I don’t know who you are. I never saw you before in my life”” (*DS*, 314). En cambio, la protagonista se colocará en el asiento de autoridad del piloto con plena conciencia de quién es ella, hacia dónde se dirige y quién es el hombre –vulnerable y dependiente– sentado a su lado como copiloto: “I’ve been looking for you all day. You’ve wasted my time. What a day! And I was right first time. As soon as I saw you this morning I knew that you were the one. You’re my type”” (314). De esta manera, desvelará al lector, y a sí misma, que Richard es su futuro asesino, pese a no ajustarse al estereotipo novelesco del tirano gótico. Asimismo, Spark torcerá los renglones del campo semántico del crimen a través de un trasfondo erótico en el discurso entre una “solterona”, que ahora despliega sus instintos lúbricos de infractora *femme fatale*, y su “rehén” suplicante, reticente a la proximidad física.

El joven admitirá la siguiente información factual que Lise ya conocía gracias a los secretos familiares revelados por Mrs. Fiedke: es un maníaco sexual en vías de reinserción, cumplió una pena de dos años de prisión y seis de internamiento en un sanatorio psiquiátrico por haber violado, y apuñalado sin provocar la muerte, a varias mujeres. Mientras él afirma estar rehabilitado y no querer volver a la cárcel, ella intenta convencerle de que, en su foro

interno, siempre deseó acabar con su vida de sus presas y, ahora, también con la suya propia. La heroína vería reflejada su inadaptación al medio en este expresidiario al percibir que el estigma del rechazo social les hermanaría y que, si bien ella cree haber salido ilesa de sus traumáticas secuelas, él quedó debilitado y proclive a ser manipulado hacia el feminicidio.

Spark deformará hasta fronteras insospechadas de degradación y de peligro extremo el placer y horror ante el daño físico y psíquico experimentado por personajes femeninos como los de Jean Rhys. En *The Driver's Seat*, heroína y verdugo podrían padecer dos parafilias vinculadas con la muerte y el asesinato, ambas con clímax reflexivo y/o recíproco: la autoasasinofilia y la erotofonofilia<sup>56</sup>, respectivamente. El autosacrificio despertaría en Lise un impulso erótico oriundo del masoquismo al ansiar que un hombre le propine una muerte violenta, mientras que el orgasmo no sólo por vía fálica y con motivación sádica para Richard dependería de tener la posibilidad de ejecutar el asesinato de una desconocida. La transgresión primordial de la escritora en esta obra será desmitificar el culto literario a la víctima femenina. Sus armas serán la utilización de lo esperpéntico, lo absurdo y lo macabro en su narración para aniquilar el aura de santidad bañado en belleza estética y patetismo dramático en torno a la mujer abocada a morir en manos o por culpa de un atacante masculino. De hecho, se produciría una inversión de roles por la cual el asesino sería el verdadero mártir del acto de empoderamiento y (auto)satisfacción de Lise, que le exigirá ser humillada, torturada, herida y brutalmente masacrada, pero bajo ningún concepto agredida sexualmente antes de su expiración, como le advertirá en el instante anterior a ser apuñalada: “‘I don’t want any sex... you can have it afterwards. Tie my feet and kill, that’s all’” (318). Muriel Spark instará al lector a no compadecerse de una heroína quien, con obstinación, conseguirá lo que se propone embaucando a un verdugo transformado en recluso y frustrando sus legítimas esperanzas de regeneración por mandato femenino. Lise se transfigura en “ajusticiadora” que, sin piedad ni

---

<sup>56</sup> En *Lovemaps* (1986), el sexólogo John Money define autoasasinofilia como la conducta sexual en la que el orgasmo del sujeto es la respuesta o depende de su propia muerte violenta (258), mientras que la erotofonofilia persigue tal placer con la organización y ejecución del asesinato de otra persona ajena a su círculo cercano (261).

empatía, está dispuesta a condenar por (su) homicidio en primer grado y sin atenuantes a un violador que nunca antes había matado y que ya había cumplido su pena de prisión, con el fin de vengarse de él ya que, aunque sea un extraño en su vida, representa a toda la sociedad androcentrista. Martha Nussbaum afirma que deben cumplirse siete condicionantes para determinar que un individuo cosifica a otro/a en una dinámica sexual: “la instrumentalización, impedimentos a que conserve su autonomía, su adscripción a un estado inerte, la violación de su integridad, la convicción de que carece de subjetividad, el tratamiento como propiedad de un solo dueño y su calidad de material fungible” (289-90). En la interacción de la protagonista con su asesino se formalizarían todas estas características salvo la última, ya que Richard es designado por ella como su “tipo” y, por tanto, ideal e irremplazable. Se servirá de él como utensilio para conquistar su objetivo final: la muerte deliberada, sin considerar su capacidad decisoria para actuar por sí mismo ni conforme a sus deseos, ni su identidad propia y separada de la suya, ni siquiera el legítimo derecho de no cometer un acto violento contra su voluntad y dignidad que le acarreará el estigma de la prisión, la cadena perpetua y la exclusión social.

Los preámbulos del crimen será un apresurado enfrentamiento dialéctico entre ambos en torno al sexo. La heroína tendrá la certeza de que el futuro autor material de su propio suicidio es todavía un agresor en potencia, aunque no podrá evitar exteriorizar su aprensión al coito que definirá como “instinto animal”, no por pudor ni por temor al dolor corporal antes o durante el mismo, sino por sus secuelas de traumatismo emocional: “‘Sex is normal’, he says. ‘I’m cured. Sex is all right’. ‘It’s all right at the time and it’s all right before’, says Lise, ‘but the problem is afterwards. That is, if you aren’t just an animal. Most of the time, afterwards is pretty sad’” (*DS*, 315). Erróneamente Richard deduce poder ganar autoridad sobre ella gracias a su reticencia a los encuentros físicos con un hombre bajo el consentimiento mutuo, pero su víctima tendrá claro que sí que existe una vía de evacuación de su deseo erótico de muerte – ser asesinada con alevosía/autoasasinofilia– gracias a la intervención de un agente masculino:

“‘A lot of women get killed in the park’, he says... ‘Yes, of course. It’s because they want to be’” (316). Estas palabras demostrarían su creencia de que ella no sería una excepción, sino la ratificación de un endémico mal social sufrido, o gozado, por otras mujeres pertenecientes al mismo paradigma femenino. El abuso contra su anatomía sería el microcosmos narrativo que ilustraría un macrocosmos de generalizada o sobredimensionada violencia física. Si la ficción androgénica maquillaba la brutalidad misógina, Spark transcribirá una realidad humana menos edulcorada, aunque más veraz y salvaje. Materializando por fin su plan, Lise obligará a Richard a usar el abrecartas, que paradójicamente compró su tía para él, como el arma del crimen, así como las corbatas que ella misma adquirió para que pudiera atarla y amordazarla:

‘I’m going to lie down here. Then you tie my hands with my scarf; I’ll put one wrist over the other, it’s the proper way. Then you’ll tie my ankles together with your necktie. Then you strike’. She pints first to her throat. ‘First here’, she says. Then, pointing to a place beneath each breast, she says, ‘Then here and here. Then anywhere you like [...] After you’ve stabbed... be sure to twist it upwards or it may not penetrate far enough’ (317).

La práctica del *bondage* satisfará el posible fetichismo masculino, pero también podría generar a la heroína una excitación erótica añadida con este encordamiento de manos y pies. Cabe destacar que pronunciará instrucciones claras y específicas a su asesino para asegurarse de que el crimen sea certero, cumpliendo además con la dosis adecuada de ensañamiento y de sensacionalismo ensangrentado. Pero se producirán irregularidades en la asignación de las posiciones de dominio y subyugación a cada uno de ellos. Hasta entonces, Lise monopolizó “el asiento del conductor”, espacial y metafóricamente, llegando incluso a mimetizar el papel del verdugo que calma la angustia de su víctima, que en este caso sería Richard, indicándole que la pesadilla finalizará pronto. Pero la narrativa certificará que perderá este privilegio al ser violada antes de ser apuñalada: “He plunges into her, with the knife posed high” (318), a pesar de haber pactado con su agresor que el componente sexual de su suicidio “asistido” sólo sería practicable después del asesinato, nunca con anterioridad al mismo. Sería ambiguo establecer, por un lado, si Richard alcanza el clímax sólo mediante el coito no consentido o,



por el contrario, sería concomitante con otro, el feminicidio “erotofonofílico”, del que había renegado. Y por otro, si los gritos de la heroína al percibir el filo del arma en su garganta evidenciarían su padecimiento mientras su atacante acomete esta agresión, o si este dolor físico se conjugaría con el horror psíquico de perder la vida, delatando un arrepentimiento *in extremis*, aunque improductivo. En todo caso, *The Driver's Seat* es el testimonio inequívoco de la intencionalidad de Muriel Spark de parodiar el pacto consensuado entre hombre y mujer en el intercambio sadomasoquista con roles invertidos. Las evidencias textuales que hemos expuesto certificarían la perversa capacidad coercitiva de Lise sobre un verdugo débil, sumiso, indefenso y obligado a perpetrar aquellas parafilias que intenta reprimir. Ni siquiera los plausibles signos de disforia de la heroína invalidarían su consentimiento tácito a ser asesinada por el mero placer que le provoca su muerte brutal/autoasasinofilia (Downing, 10).

De cualquier modo, *The Driver's Seat* no será la única obra en la que la autora apele al recurso narrativo del suicidio, también presente en *A Far Cry from Kensington* (1989) o en *Loitering with Intent* (1991). Si atendemos a la misantropía del personaje de Lise, este desenlace autodestructivo sugeriría la restauración de su emplazamiento simbólico de empoderamiento como “piloto” que, al fin, domina el pulso entre los dos sexos antagónicos con autocontrol sobre su muerte “asistida”. Se vengará de su brazo ejecutor, Richard, quien será detenido y encarcelado por la policía, provocando que su reinserción social sea una meta todavía más inalcanzable al no ser sólo clasificado jurídicamente como maníaco sexual, sino ahora también como homicida. Si destacamos su disfuncionalidad patológica, la heroína se victimizaría con ímpetu masoquista al autodestruirse sin haber optado, frente a la protagonista de *Lady Oracle* de Margaret Atwood, por reconducir su *modus vivendi* y crearse una nueva, aunque ficticia, personalidad en un entorno menos asfixiante. Quizá cumpliendo a la vez estos dos propósitos como guerrera y kamikaze, Lise accionará la explosión de sí misma como bomba de relojería que cuenta con suficiente munición detonante, aunque su composición

química resulte indeterminada o las evidencias textuales muy imprecisas: marginalidad social y desengaños amorosos, soledad, castidad (auto)impuesta o, tal vez, agresiones sexuales. Por culpa de la deshumanización de la sociedad, su muerte voluntaria es el inevitable corolario a una vida plagada de obsesiones maníacas que dialogarían con otras expresiones fanáticas, satirizadas cruelmente por la prosa de esta escritora por culpa de su infructuoso énfasis de propiciar la regeneración espiritual, tales como el feminismo, dietas macrobióticas, protestas estudiantiles, terapias para violadores o el escapismo vacacional (Little, 153-54). Sin camuflar su pesimismo relativo al mundo circundante, que guarda reminiscencias con el pensamiento de Doris Lessing, Spark parodiaría del acto de protesta *per se*, por loable que sea su propósito, debido a su estéril contribución a fomentar cambios sustanciales que no estarían en manos de la humanidad, sino únicamente de Dios conforme a su cosmogonía fundada en los dogmas de la fe católica abrazada. Su anarquismo político y su cruel ataque a la lucha de la mujer por la igualdad de sexos evidenciarían su convicción de que sólo Cristo tiene potestad reformista y redentora (157). En cambio, estas creencias contrastan con la conclusión del relato que no recurrirá a su misericordia ni a respuestas racionales que iluminen una interpretación palmaria de las aún persistentes incógnitas en torno a las motivaciones de la autodeterminación suicida de Lise, ni a su origen en disfunciones sexuales o su estatus público y profesional como paria.

Muriel Spark escribió *The Driver's Seat* postrada en la cama de un sanatorio donde estuvo internada temporalmente por trastornos mentales (Rankin, 149). En una entrevista concedida en 1998, ella misma reconocerá que se trata de su obra preferida (229), tal vez para mitigar las feroces críticas vertidas en su contra que podrían achacar su controvertida temática de sexualidad y muerte voluntaria a su propio declive psicológico y que, por tanto, invalidaría su proposición narrativa sobre el *status quo* desaforado, violento y malsano de la sociedad. Mientras que para Peter Kemp se trata una parábola del mundo contemporáneo (122), Frank Kermode alaba su perfección estructural, pero la aleja del corpus literario esencial de esta

autora por culpa de su terrible argumento que choca contra la sensibilidad del lector (xvii). Incluso, como reacción a su nominación al premio literario “Lost Man Booker Prize” de 1970 que fue postergado durante 40 años, el periodista Sam Jordison declara en *The Guardian* que este libro, de escasa credibilidad, no atrapa el interés de nuevos admiradores en la actualidad debido a su extrema crueldad y frialdad. Esta última evaluación de reciente publicación podría anunciar la persistente incapacidad colectiva de crítica y público en el siglo XXI para valorar y asimilar derivaciones narrativas hacia la agresividad, parafilias y patologías psiquiátricas de una literatura incómoda, iconoclasta, cáustica y críptica en su tratamiento de las problemáticas relativas a la sexualidad y al suicidio femenino, la cual podría no gozar de estatus canónico y difusión mediática si no hubiera sido compuesta por una novelista de prestigio internacional.

En *The Driver's Seat* los labios de la camaleónica Lise permanecerán sellados a la materialización de encuentros amorosos, pero abiertos y disponibles para verbalizar mensajes inconexos, ambivalentes y burlescos, algunos ellos emitidos mediante su sed autodestructiva, mientras que otros relativos a su bagaje personal serán nihilistas o cacofónicos. Por un lado, el contenido de algunos de ellos, guionizables en prefabricados discursos románticos con aceptación patriarcal y potente influjo para seducir presas masculinas, ratifica las limitaciones semánticas y pragmáticas del lenguaje vigente para discriminar la especificidad contextual y argumentativa de las dos temáticas objeto de esta tesis, en apariencia intercambiables. Por otro, su énfasis en la parodia resiste como residual recurso narrativo para que Muriel Spark seste un golpe de efecto certero e insólito que desafíe relaciones causa-efecto, la asignación de roles estáticos y la rigidez interpretativa de su poco convencional obra, pero sin desdramatizar la tragedia humana sobre la muerte voluntaria ni eximir a la sociedad de su culpa. Su versión heterodoxa –la “eutanasia criminal”– será vejatoria para un asesino pasivo y, presuntamente, placentera para una víctima activa e iracunda con el rastro en su soma y psique de la violencia de género –física y psicológica–, vigorosamente textual en las últimas décadas del siglo XX.

### 13. El subrepticio aprendizaje anatómico-forense de Maxine Hong Kingston

Her body is pure, her heart is settled, and moral principles are upheld. Growing up, she obeyed her parents' original instruction. Following their original instructions, she guarded against her own feelings. 'Not violating (parents' wishes)' means not breaching moral principles. The words of her betrothal came from her parents. Bringing no blemish to her body and no disgrace to her parents. The key to upholding her will is determination. She would die if her will was taken away; if it prevailed, she would live. Because her will could not be taken away, she took her life. SONG JINGWEI

The doing of a wild and forbidden thing excited him, a bolt of desire ran down his genitals.... Surrounding all of this lust was a border of politeness. He wanted to fuck her—tenderly. But the tenderness would not hold. The rightness of her vagina was more than he could bear. His soul seemed to slip down to his guts and fly out into her, and the gigantic thrust he made into her then provoked the only sound she made —a hollow suck of air in the back of her throat. Like the rapid loss of air from a circus balloon [...] He snatched his genitals out of the dry harbor of her vagina. She appeared to have fainted [...] The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her. TONI MORRISON

None of them wanted the woman to achieve her suicidal aim, not when they were there anyway. None of them wanted to start the day with such an incident on their conscience. Another man tore himself from the crowd in an attempt to save her, but... she fought fiercely and expertly, so that the fear of everyone was that the man would give in and say, 'After all, it's her life'. However a thing like that is not permitted in Nigeria; you are simply not allowed to commit suicide in peace, because everyone is responsible for the other person. Foreigners may call us a nation of busybodies, but to us, an individual's life belongs to the community and not just to him or her. BUCHI EMECHETA

Desde Christina Rossetti, el rescate de mujeres innominadas y áfonas –imaginarias o reales– por parte de escritoras anglonorteamericanas no será tan sólo una ofrenda floral a su trayectoria vital truncada, olvidada y silenciada por el hombre o el patriarcado, sino también un esfuerzo épico por pronunciar, preservar o recordar su propia voz e identidad, asediadas o enterradas. La poetisa china Song Jingwei<sup>57</sup> (siglo XVIII) es embajadora de la integridad del paradigma de indistintas doncellas asiáticas que se suicidan tras la defunción de sus amados en virtud de una promesa de fidelidad. Su panegírico lírico contrasta con la pluma abrasiva de la autora afroamericana Toni Morrison, Premio Nobel de Literatura en 1993, al narrar en su novela *The Bluest Eye* (1970) la agresión sexual incestuosa sufrida por una niña como tantas,

---

<sup>57</sup> En *True to Her Word: The Faithful Maiden Cult in Late Imperial China* (2008) sobre la marginación de la mujer durante la dinastía Qing, Weijing Lu rescata del olvido a artistas desconocidas como Song Jingwei.

y con el drama de una madre desconsolada quien, por culpa de la intervención de su pueblo, no puede acabar con su vida tras la muerte de su bebé en *The Joys of Motherhood* (1979) de la nigeriana Buchi Emecheta. La sumisión femenina, la violencia de género y la intromisión colectiva en todas ellas igualmente se infiltra en *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* (1976): la autobiografía de Maxine Hong Kingston (1940- ) sobre su aprendizaje adoctrinado y otro subrepticio durante su crecimiento y maduración sexual como ciudadana estadounidense e inmigrante de segunda generación nacida en California, de padres chinos y criada en *ghettos* de comunidades asiáticas. Pero la personalidad literaria de esta escritora también fructificará como consecuencia de los movimientos pacifistas, la lucha por los derechos civiles y la segunda ola del feminismo de la década de los sesenta del siglo XX.

En este capítulo, abrazaremos la hipótesis de Isabel Durán sobre la narrativa chino-americana que abandona su enfoque inicial de asimilación y de reivindicación para adquirir cualidades más abstractas, ideales y universales gracias a su gradual integración en el canon literario y al pluralismo de la sociedad estadounidense (1997, 219-20). Esta multiculturalidad o “*melting pot*” permite que prescindamos de enfoques críticos postcoloniales y de la diáspora que se alejan del itinerario original trazado en esta tesis doctoral; pero que, a la vez, podamos ejemplificar una tipología de literatura étnica de los Estados Unidos con elementos comunes a la de otras minorías: la chicana, la afroamericana o la de indios nativos. Nos focalizaremos en la construcción de la identidad de Maxine Hong Kingston, la protagonista “diagonal” en *The Woman Warrior*, afianzada o atenuada por experiencias y fantasías en torno a la sexualidad y el suicidio –propias, heredadas o digeridas. Sin embargo, la intersección entre cuestiones de raza y género en su obra impide una bifurcación temática, por lo que acudimos al término de “literatura de cicatrices” acuñado por Caramés Lage (65) para conciliar este área de tangencia entre la narrativa exploratoria de la inmigrante en su país de acogida y otra medicinal que cura las heridas de la mujer relativas a nuestras dos problemáticas objeto de análisis. Antes de ello,

aludiremos sucintamente a dos obstáculos afrontados por *The Woman Warrior*, como *best-seller*, foco de escrutinio de la crítica, Premio “National Book Critics Circle” de “no-ficción” (1976) y pionero estandarte de las letras chino-americanas que inunda el silencio congénito de esta comunidad de expatriados. Primero, los feroces ataques de puristas académicos asiáticos como Frank Chin sobre la autenticidad en la representación de la cultura de su país de origen. Acusarán a Hong Kingston de adulterarla para reforzar estereotipos orientalistas en el nombre del feminismo (Cheung, 1998, 112). Y segundo, la indeterminación del género de su obra. La autobiografía recurre a la historia del individuo como elemento estructural para presentar su verdad desde una esfera privada, teniendo legítimo derecho a ser considerada como “obra de arte y de revelación” (Durán, 1993, 78), ya que, aunque no sea ficción, utiliza las técnicas de la novela (80). Pese a su columna vertebral confesional, *The Woman Warrior* son memorias imaginativas e híbridas al estar irradiadas por el caudal de la creatividad, la subversión de convenciones historiográficas y la linealidad cronológica, la irrupción de la oralidad asiática, o “*talk-story*”, y la inclusión de polifónicas voces femeninas sin nublar la meta final del Yo. De hecho, fluirán libremente entre la singularidad del ser humano poderosamente arraigada a la cultura estadounidense y ecos matrilineos a un “nosotras” oriental de la genética de la autora.

Nuestro análisis parte de una diferenciación entre Maxine como heroína/narradora del relato y Hong Kingston como figura literaria. Su autobiografía dividida en cinco secciones conjura espectros y mujeres –verídicas, romantizadas o inventadas– del presente y el pasado antes de la eclosión narrativa al pronunciar su grito de guerra esta protagonista, transfigurada en “amazona urbana”. Isabel Durán constatará la tendencia de la escritura femenina de otorgar el protagonismo a las “Otras” como pilar fundacional para la definición del “Yo” (1992b, 36). De hecho, la tía innominada, el mito de Fa Mu Lan, las aventuras de la poetisa Ts’ai Yen, las vidas de su madre Brave Orchid y su hermana Moon Orchid, participarán más en forjar la arquitectura identitaria y comportamental de Maxine, que sus propias experiencias infantiles y

adolescentes. Los dos primeros capítulos brindan visiones antitéticas de feminidad asiática: la guerrera legendaria y la sierva suicida. Elegiremos ésta última, homenajeadada en “No Name Woman”<sup>58</sup>, relato con el que el lector iniciará su inmersión en la obra y con un influjo que sobrevolará a lo largo de la narración, por su tratamiento frontal de la sexualidad y el suicidio.

“You must not tell anyone... what I am about to tell you. In China your father had a sister who killed herself. She jumped into the family well. We say that your father has all brothers because it is as if she had never been born” (*The Woman Warrior*<sup>59</sup>, 3). Desde el no-comfort y la lejanía de la posguerra en Estados Unidos, ésta será la exigua enunciación con la que empieza la obra y que es confesada por Brave Orchid a su hija en torno a la biografía de una desconocida tía paterna que cometió “un doble crimen” en 1924 en un pueblo de China, equívoco respecto a los credos imperantes en este país: el suicidio y el infanticidio. La prueba forense será el hallazgo del cadáver de esta joven y del neonato por ella misma como testigo ocular: “Your aunt gave birth in the pigsty that night. The next morning when I went for the water, I found her and the baby plugging up the family well” (WW, 5). Desafiando la autoridad de su esposo y en calidad de “bardo” regente de historias familiares, Brave Orchid instrumentalizará el drama de su cuñada con objetivos didácticos y moralistas para advertir a una Maxine adolescente de la inminente amenaza de la sexualidad que se cierne sobre ella desde la irrupción corporal de la menarquia si reproduce las infracciones de su tía: “Don’t let your father know that I told you. He denies her. Now that you have started to menstruate, what happened to her could happen to you. Don’t humiliate us” (5). Frente al patriarcado occidental que ha otorgado al semen del hombre la capacidad de crear el cuerpo humano, la sangre de la mujer preserva virtudes mágicas para la procreación en China, lo cual favorece a que Kingston muestre en esta obra etapas paradigmáticas del ciclo biológico femenino: la menstruación de la niña, el embarazo-parto de la tía sin nombre, y la menopausia de Brave

---

<sup>58</sup> Primer capítulo de *The Woman Warrior* que, un año antes, había sido publicada en solitario como relato corto.

<sup>59</sup> A partir de ahora las referencias a la obra *The Woman Warrior* se realizarán con la abreviatura WW.

Orchid cuando logra tener descendencia (Sabine, 120). Pese al adoctrinamiento pedagógico que sutura erotismo y muerte, deseo corporal y autodestructivo hacia una terapia de inhibición sexual prescrita a Maxine por vía materna, su inquisitiva curiosidad artística despierta para penetrar en solitario por el terreno virgen de la subjetividad de su tía repudiada. Textualmente, fractura la versión oficial de su historia, inyectando tejidos emocionales ausentes en la infértil estructura ósea del cuento familiar y realizando una transfusión desde estados mentales propios hacia los del cuerpo de esta mujer innominada, extirpados por imperativo masculino.

Durante la secuencia evolutiva hasta la maduración personal con su “americanización” y dentro del marco temático de las relaciones madre-hija, Maxine crecerá con autonomía al usurpar el poder de Brave Orchid como narradora y optar por reinterpretaciones donde triunfa el afecto familiar y la solidaridad femenina en el tratamiento de la sexualidad y el suicidio, un doble tabú espacio-temporalmente: en un pasado no remoto en China y su presente en Estados Unidos. Conforme a la tradición asiática y la versión materna, su tía se casó con el hombre elegido por sus respectivas familias, al que probablemente conoció el día de su boda y con quien no podrá crear un vínculo amoroso al marcharse a trabajar a América en busca de mejor fortuna poco tiempo después. Bajo el forzoso código de la castidad, vivirá en el hogar de sus suegros y para cuando el embarazo ondula su silueta, su marido llevará ya demasiado tiempo ausente. El veredicto comunitario será el estigma del adulterio. Frente a una mayor laxitud y tolerancia en tiempos prósperos, Kingston acusará al factor económico como desencadenante de la severa condena de exclusión social a su tía: “Adultery, perhaps only a mistake during good times, became a crime when the village needed food” (WW, 11), debido a la coyuntura china en la época anterior al régimen comunista, consumida por hambrunas, inundaciones, plagas, sequías y guerras con Japón. Aunque con distinta valencia en relación al instinto de conservación de la mujer, *The Woman Warrior* entraría entonces en diálogo con la novela de Buchi Emecheta porque la comunidad conservará su jurisdicción para decidir el destino de



sus miembros: “The villagers punished her for acting as if she could have a private life, secret and apart from them” (13), ya que el error de una condiciona la vida de todos. Estallará la ira y el odio de este núcleo rural, cristalizado en vandalismo, extorsión, insultos y linchamiento contra una joven indefensa quien, habiendo podido ser lapidada o esclavizada ante tal delito por sus suegros al pertenecerles por ley, será sorprendentemente acogida por su familia y coincidirá con su cuñada Brave Orchid. En base a evidencias textuales de la reconstrucción creativa por Maxine del infanticidio y suicidio de su tía, actos desencadenados por su traición conyugal, defenderemos las siguientes líneas interpretativas: el culto de la doncella fiel a la memoria de su amado bajo la estela de la poetisa china Song Jingwei, y el incesto o abuso sexual perpetrado en el hogar, que sí es explícito en obras de novelistas como Toni Morrison.

En *True to Her Word*, Weijing Lu documenta que el mito de la joven asiática que se suicida o permanece casta el resto de su vida tras la defunción o desaparición de su amado o prometido trasciende el ideal para transformarse en estadística y en fenómeno sociológico durante siglos, sustentado por raíces verídicas en circunstancias concretas. Pudiendo sufrir dichas mujeres un trastorno mental, esta académica tipifica su opción autodestructiva según tres supuestos: inmediatamente tras el fallecimiento de su prometido, ante la oposición de sus padres al duelo, o por culpa del dolor insuperable después de subsistir un tiempo como viuda, pese a seguir soltera (130). La virtuosidad lírica de este encuentro romántico en la muerte voluntaria podría oscurecerse en una prosaica, aunque verosímil, variante transgresora: la mujer casada que se suicida sin ser fiel a su marido, sino a la memoria de un hombre, finado o no, al que juró amor eterno o no, que pudo ser su pretendiente antes de su matrimonio de conveniencia o el amante que rompe el cinturón de castidad de su legítimo dueño; por culpa de un embarazo ilícito o no. En torno a las causas de la resolución autodestructiva de este culto, expertos orientales no consiguen definir su elemento preponderante: el “*qing*” (afecto) de quien se rinde al paroxismo amoroso, o el “*yi*” (honor/obligación) de quien contradice

mandatos familiares y respeta la promesa de compromiso femenino con independencia de sus sentimientos (144-45). La tía innominada protegerá la identidad secreta del hombre de su vida y muerte –quizá platónico, pero incontestablemente sexual– hasta su desaparición orgánica: “She kept the man’s name to herself throughout her labor and dying; she did not accuse him that he be punished with her. To save her inseminator’s name she gave silent birth” (WW, 11). Maxine sugerirá que esta mujer china pudo ser coqueta y albergar deseos eróticos relativos al cuerpo masculino de su elección: “She looked at a man because she liked the way the hair was tucked behind his ears, or she liked the question-mark line of a long torso curving at the shoulder and straight at the hip” (8), pero siempre inocentes. Como narradora, ni siquiera fantasearía con que su tía adúltera fuera promiscua, libidinosa o que nunca hubiera estado enamorado de este hombre, que espera que supo corresponderla como se merecía: “I hope that the man my aunt loved appreciated a smooth brow, that he wasn’t just a tits-and-ass man” (9).

Numerosas pistas narrativas, acreditadas por el sometimiento ancestral de la mujer asiática al yugo masculino, apuntarían a que esta joven esposa no tuvo la potestad para acostarse libremente con el hombre de su gusto y que, en cambio, fue víctima de violaciones por parte de un maníaco sexual de su entorno, quien incluso pudo participar en su caída:

My aunt could not have been the lone romantic who gave up everything for sex. Women in the old China did not choose. Some man had commanded her to lie with him and be his secret evil. I wonder whether he masked himself when he joined the raid on her family [...] He was not a stranger because the village housed no strangers. She had to have dealings with him other than sex [...] His demand must have surprised, then terrified her. She obeyed him; she always did as she was told [...] (He said) ‘If you tell your family, I’ll beat you. I’ll kill you. Be here again next week’ (6-7).

Esta hipótesis detectaría la preocupación de Hong Kingston y del feminismo en los años sesenta por la violencia sexual, no sólo su intento como autora de identificarse con su tía (Grice, 33). La narradora conjeturaría que el agresor, incluso, podría tener sus mismos genes: “He may have been somebody in her own household” (11), sin excluir al suegro y los cuñados de la joven china, si consideramos que su “hogar” es el político-legal, no el consanguíneo. El

incesto es un tabú atávico que universalmente ha impuesto la exogamia como esqueleto social desde civilizaciones arcaicas. Sabine sostendrá que el padre de esta joven sin nombre pudo abusar de su hija y esta felonía de su autoría se mantuvo secreta para evitar su reproducción intergeneracional (115). Además, la exhibición pública del pene “en la mesa” por parte de este patriarca sería otro síntoma que podría delatar sus taras parafílicas. No obstante, haber sido la única y “adorada” niña dentro de un clan familiar donde circulaba la testosterona, tampoco exculparía a sus numerosos hermanos: “She may have been unusually beloved, the precious only daughter, spoiled and mirror gazing because of the affection the family lavished on her” (WW, 10). Según la narradora, hijos e hijas de aspecto andrógino crecían sin intimidad ni segregación alguna bajo un mismo techo. Pese a ello, los varones podrían no ser inmunes en su despertar sexual a instintos irrefrenables, encubiertos e incluso execrables. Varias pistas narrativas llegarían a acusar a uno de ellos –el padre de Maxine: “They must have all loved her, except perhaps my father, the only brother who never went back to China, having once been traded for a girl” (11), que desarrollaría perversiones sexuales camufladas en rivalidad fraternal desapercibida en relación con su inocente hermana por culpa de una, no tan jocosa, anécdota familiar<sup>60</sup>. En cualquier caso, el temor a represalias de la comunidad y la teoría del incesto explicaría que la tía de Maxine sea apartada del clan familiar de su marido y regrese al “disfuncional” hogar de origen al diagnosticarse en público su avanzado estado de gestación: “Her husband’s parents...sent her back to her own mother and father, a mysterious act hinting at disgraces not told me. Perhaps they had thrown her out to deflect the avengers” (7-8).

Sea sólo una víctima más amordazada y violada, o haya cometido adulterio en virtud de un amor idealizado o para saciar su deseo libidinoso, la tía de la narradora –embajadora genérica de incontables y olvidadas mujeres sin cara– será la única culpable, castigada con

---

<sup>60</sup> Esta anécdota no casual evoca la peripecia del abuelo de la familia quien, cansado de tener sólo hijos varones, intentó intercambiar a uno de sus vástagos –el padre de Maxine– por una niña recién nacida, lo cual fue impedido por su esposa. Finalmente, vendrá al mundo la hija deseada –la tía innominada–, pero perduraría el trauma del padre de la narradora, que podría haber desarrollado una aversión parafílica hacia su propia hermana.

ensañamiento por la implacable comunidad, mientras que el hombre –agresor, amante difunto o en la sombra– no será perseguido y quedará finalmente exonerado de toda culpa. De hecho, el patriarcado occidental halla un impecable correlato en la filosofía confuciana, basada en la insignificancia de la mujer y su subyugación al padre (de sangre o político), marido, hermano o hijo. La narradora admite que, frente a la utilidad del niño chino como sustento económico que garantizará el bienestar de sus padres durante su vejez, se estigmatiza a la niña como carga improductiva y pesada en tiempos de escasez: “To be a woman, to have a daughter in starvation time was a waste enough” (6) y, en cualquier otro caso, por culpa de la dote que sus progenitores tendrán que desembolsar para el disfrute pleno de su futuro familia política sin beneficio alguno para ellos: “‘There is no profit in raising girls. Better to raise geese than girls’ [...] ‘There is no use wasting all that discipline on a girl. When you raise girls, you’re raising children for strangers’” (46). Inclusive, se diluirían las fronteras entre el pasado en China y el presente en el empobrecido *ghetto* californiano de Maxine al prevalecer en ambos contextos que el nacimiento de una mujer no es celebrado, sino que es señal de mala fortuna para su entorno y una maldición para ella misma, debiendo soportar descalificativos como: “las niñas son gusanos en el arroz” que minarán su autoestima. Como veremos, la preferencia del varón también podría influir a la tía de la heroína en su desesperado acto autodestructivo.

La versión de los hechos y pensamientos de la protagonista de “No Name Woman” se desvanecerá en favor del veto del incesto o el ideal del amor a un hombre prohibido que permanece inviolable en su jardín secreto. Pero en ambas suposiciones, la transgresión sexual persiste, inscribiéndose en su cuerpo con un embarazo ilícito y marcándose como hierro candente sobre su piel al atentar contra su honor y supervivencia. Santificada la maternidad en el seno del matrimonio, Simone de Beauvoir afirma que, cuando es ilegítima, se concebirá públicamente como monstruosa, por lo que muchas mujeres optarán por el suicidio y el infanticidio, en lugar de convertirse en madres-solteras (1949b, 332). Maxine interpretará que

su tía huye del odio y del aborrecimiento de su propia familia, en conjunción con los de la comunidad, para dar a luz en solitario y en la clandestinidad en una porqueriza, desamparada y sin asistencia de una comadrona. Frente a la “androgénesis” estética de George Eliot que disimula la gestación de Hetty en *Adam Bede* y omite su alumbramiento, la narradora filtrará el nacimiento del bebé de su tía sin nombre, como efeméride de intensa naturalidad, emotividad y fisicalidad no sólo dentro de su relato, sino también en la historia de la literatura al suponer uno de los primeros y mejores ejemplos narrativos del parto en versión femenina. La compasión y afecto de Maxine cristalizan en la ingenuidad e inexperiencia de la joven que asocia la herida psicológica del rechazo familiar incubada durante meses con el agudo dolor orgánico padecido con las repentinas contracciones uterinas: “When she felt the birth coming, she thought that she had been hurt. Her body seized together. ‘They’ve hurt me too much... This is gall, and it will kill me’” (14), que incluso confundirá con una muerte inminente. Pero la “obstetricia narrativa” de Kingston servirá de fórceps y guiará a su heroína primeriza hacia el alumbramiento: “Laboring, this woman who had carried her child as a foreign growth that sickened her every day, expelled it at last. She reached down to touch the hot, wet, moving mass, surely smaller than anything human, and could feel that it was human after all” (14-15).

La salida del feto de la matriz dilatada de la joven será aséptica y esterilizada por la fugaz liberación en su mente del insoportable peso corporal de la transgresión sexual. Sin embargo, el simbólico corte del cordón umbilical será traumático para ambos: “At its birth the two of them had felt the same raw pain of separation, a wound that only the family pressing tight could close” (15), sólo atenuado por el calor del contacto extramuros del neonato contra el cuerpo de su progenitora. En lugar de rechazar a una criatura –comparada con un frágil cachorro– prevalecerá el instinto maternal, manifestado descriptiva y metafóricamente por la lactancia, en el momento que esta mujer contempla con ternura a su bebé –ya como preciado tesoro–, y le acerca a su pecho olvidando momentáneamente todo sufrimiento. No obstante, el

puerperio es un período de riesgo máximo para el desarrollo de trastornos afectivos graves o la recaída depresiva, maníaca o psicótica (Franco et al., 55), siendo el infanticidio la peor consecuencia (64). Lúcida autodeterminación o desequilibrio mental/hormonal durante esta crítica fase perinatal, la tía sin nombre arrojará a su hijo y después a sí misma a un pozo. La conjetura de que se vengue así del hombre que la violó aniquilando la infame semilla en su vientre se debilita frente a su respuesta corporal en virtud de un abnegado idilio heterosexual: “She would protect this child as she had protected its father” (WW, 15). Maxine interpreta este acto, culturalmente penalizado como asesinato, como inequívoca y rotunda declaración de su amor materno: “Carrying the baby to the well shows loving. Otherwise abandon it. Turn its face into the mud. Mothers who love their children take them along. It was probably a girl; there is some hope of forgiveness for boys” (15), a diferencia de otra y “egoísta” alternativa: la supervivencia, que entrañaría abandonar al neonato a su suerte antes de suicidarse<sup>61</sup>. Será ésta la escena en la que la escritora abandone la ambigüedad para ofrecer una lectura única de las motivaciones de este acto –responsabilidad y amor– para culminar su identificación con su tía (Petit, 489). Pero, ante todo, destaca su teoría sobre el probable sexo femenino del bebé.

Estudios sociológicos y estadísticos ratifican que el infanticidio en China ha sido una praxis extendida y ejecutada, casi en exclusiva, en niñas hasta el ascenso del comunismo, resurgiendo después con la “política del hijo único”<sup>62</sup>. Desde el embarazo se gestaría así un miedo y sentimiento de culpa en la mujer, esté soltera o casada, en relación con lo femenino. K.A. Johnson identifica el *modus operandi* de aquéllas sufridoras que viven en zonas rurales y que, en muchos casos, será ahogarlas al nacer (33). Sin obviar el estigma de ser ambos sexos fruto del adulterio, Maxine intuiría que el nacimiento de un varón habría aliviado a su tía, quien habría podido indultar a su hijo creyendo que subsistiría y tendría un mejor porvenir al

---

<sup>61</sup> Frente al suicidio que ya ha sido despenalizado y permite su debate crítico, el infanticidio se tipifica como crimen sin ser la intención de esta tesis doctoral polemizar sobre cuestiones morales y éticas del mismo, ni defenderlo en base a circunstancias atenuantes, sino únicamente evidenciar la empatía de la autora con su tía.

<sup>62</sup> El informe periodístico de A. Sen revela que la causa del porcentaje inferior de población femenina en India o China es la práctica del infanticidio de niñas, que origina que haya “100 millones de mujeres desaparecidas”.

ser acogido por familiares o extraños para desempeñar trabajos agrícolas en edad adulta; tanto si su propia muerte voluntaria ya estaba sentenciada como si albergaba aún esperanzas de que este vástago pudiera mantenerla también a ella. En cambio, agarrará de la mano a su hija en su suicidio en compañía al pronosticar que ésta perecerá por malnutrición y desatención, o que la vida le deparará un destino aún más cruento que el suyo al alcanzar la pubertad: ser vendida como esclava y explotada sexualmente. En definitiva, Hong Kingston añadiría a las causas demográficas, económicas y morales del infanticidio femenino, otras emotivas relativas a la solidaridad sororal entre mujeres con repercusión intergeneracional y la agónica experiencia de la maternidad prohibida tras dar a luz, que no se opone, sino que circula como corriente eléctrica de telepatía hacia el drama de la infertilidad observado en el lienzo de Frida Kahlo.

Paradójicamente, la vida de la tía innominada concluye al cumplir su destino femenino de perpetuar la especie. Con impulsividad o templanza, consumará la muerte femenina por excelencia: el ahogamiento en las aguas. Por un lado, morir será para ella un acto digno al ser inviable vivir con honorabilidad, recordando su autosacrificio no sólo al culto de la doncella fiel en China, sino a los elogiados martirologios de doncellas virtuosas, presas de hombres libidinosos en los albores de la Cristiandad. Por otro, será iracundo respecto a la comunidad al proclamar su soberanía biológica, abanderar su individualidad de pensamiento, reivindicar su libertad de acción y clamar una venganza sibilina en ambos supuestos: amor extraconyugal o violación. Si la causa fue el deseo femenino hacia la infracción del adulterio penalizado por la sociedad, interiorizará una culpa o buscará a su amado en el más allá mediante la evacuación masoquista de la muerte voluntaria. Si fue víctima del deseo masculino y la agresión sexual, impune en el caso del hombre y castigada sólo en el suyo, sublimará sus impulsos homicidas hacia la misma desembocadura autodestructiva. Ante la imposibilidad de defenderse, disentir o huir, su protesta en silencio será resistirse a pronunciar el nombre de su amante o violador, mientras que su *vendetta* subrepticia será contaminar el agua potable del pozo familiar y

comunal –fuente de vida y alimentación de un pueblo sin recursos– con sus dos cadáveres. Amenazando la subsistencia del grupo, su acto incluso alimenta supersticiones chinas sobre el resentimiento y malignidad de los fantasmas de mujeres ahogadas, cuya sed de venganza les llevaría a atentar contra los vivos: “The Chinese are always very frightened of the drowned one, whose weeping ghost, wet hair hanging and skin bloated, waits silently by the water to pull down a substitute” (WW, 16). Sin embargo, Maxine concluirá que la verdadera penitencia de esta mujer, transfigurada en espectro errante, furioso, ávido y acuoso por mandato cultural, será pagar a perpetuidad su ataque al pundonor de la familia mediante el olvido y nulidad de su existencia e identidad por parte de todos sus miembros: “The real punishment was not the raid swiftly inflicted by the villagers, but the family’s deliberately forgetting her. Her betrayal so maddened them, they saw to it that she would suffer forever, even after death” (16).

En oposición a esta reducción a la nada más absoluta, el recuerdo de una tía a la que nunca conoció persigue a una Maxine impresionable: “My aunt haunts me –her ghost drawn to me because now, after fifty years of neglect, I alone devote pages to her” (16). Esta acechante presencia de ultratumba será incluso revelada por una espiritista: “A medium with red hair told me that a girl who died in a far country follows me wherever I go” (52). Por un lado, el breve relato de su madre con afán educativo<sup>63</sup> surge los efectos deseados: la joven evita el acercamiento de los chicos de su edad al conectar sexo con muerte. Por otro, su revisionismo histórico será un homenaje literario a este ancestro “abyecto y ominoso” que, en cambio, ella califica como su “precursora”, a quien no devuelve su nombre real usurpado ni otorga otro ficticio, debido a la vinculación de ambos con usos lingüísticos del patriarcado<sup>64</sup>. A pesar de legítimas lecturas de su resurrección o su reencarnación en ella, abogamos por la intencionalidad de Maxine de emprender un exorcismo narrativo o “escritoterapia” al servicio de la tía muerta, para dotarla de corporeidad textual, frente a la invisibilidad legislada por su

---

<sup>63</sup> No descartaríamos la hipótesis de que *Brave Orchid* inventó este relato para asustar a Maxine y, por tanto, la tía innominada no sería un personaje real, sino sólo el fruto de su imaginación que avivará la fantasía de su hija.

<sup>64</sup> Como posible acto de solidaridad con su tía, Maxine tampoco hará alusión a sí misma con su nombre de pila.



pueblo chino, a la sombra desdibujada por la oralidad materna o a dos cadáveres que engrosan las impersonales y multitudinarias estadísticas de mujeres asiáticas desaparecidas. Otorgando espacio físico en tinta y papel, la autora no sólo realiza una ofrenda floral a su tía en pro de su reconocimiento póstumo y el descanso eterno de su espíritu, sino que también se apropia de su tragedia personal y singular, pero no aislada. Ésta adquiriría representación paradigmática en relación a la historia extraoficial y no narrada del género femenino, desprendiéndose de su innata negatividad ideológica bajo una nueva luz positiva y regenerativa de Maxine, que la condecoraría con la estatura heroica, además de transformarla en su modelo de veneración e imitación en su propio destino chino-americano de crecimiento, autorrealización e identidad propia, en detrimento de otros teóricamente positivos y exhibidos en sucesivos capítulos.

Mircea Eliade define los mitos como: “historias vivas que proporcionan patrones de conducta humana y, gracias a ello, confieren significación y valor a la vida” (2). La narradora recupera la tradición trovadoresca de su madre que le transmitirá la leyenda de Fa Mu Lan, un clásico del folklore chino<sup>65</sup>. La niña no comprenderá la incongruencia de Brave Orchid, quien intentará boicotear su autoexpresión estadounidense imponiéndole arquetipos femeninos de obediencia asiática, pero al mismo tiempo alimentará su sed de rebeldía a través de este mito: “She said I would grow up a wife and a slave, but she taught me the song of the warrior woman” (WW, 20). Maxine sufrirá una metamorfosis simbólica en esta heroína que recibirá una llamada misteriosa y abandonará a sus padres para someterse a una férrea disciplina de artes marciales, privaciones y vida ermitaña en las montañas de los tigres blancos. Tras este aprendizaje, regresará transformada en guerrera épica para vengar a su pueblo esclavizado por un malvado y tirano barón. Destaca la fortaleza corporal de Fa Mu Lan: su espalda es un texto al estar tatuada con los nombres de los mártires y las diatribas de los oprimidos aldeanos a los que representa, se hace pasar por hombre para lograr respeto y autoridad como líder “à la

---

<sup>65</sup> Basada en “La Balada de Mulan” (siglo V o VI d. C) de autor desconocido y un clásico de la mitología china, recientemente adaptada al público infantil por la versión americanizada de la factoría de Walt Disney.

*Jean d'Arc*” y su poder marcial crece durante la menstruación y el embarazo. Este cuento de violencia, valentía y victoria femenina contra el patriarcado no sería, según Isabel Durán, un modelo para Maxine, ya que Fa Mu Lan al final deja las armas y su aureola legendaria para regresar junto a su familia política como sumisa esposa y madre (1992b, 36). Mientras que es impracticable su identificación con ella, la mujer innominada sí que será un mito que le ayude a comprenderse a sí misma y que le acompañe para demoler el destino trazado por su madre.

Si bien es indisoluble la unión biológica y emocional entre tía y “prima” en “No Name Woman” bajo el abrazo de la muerte voluntaria con regreso conjunto impregnadas de líquido amniótico hacia cavidades de la matriz, Maxine desea cortar el cordón umbilical con Brave Orchid hacia una existencia extrauterina y autónoma alejada de sus leyendas, fantasmas, vetos, una Chinatown californiana y, sobre todo, de sus planes inhibidores para ella. En el tercer capítulo “Shaman” narra la historia pendular de su inteligente y emprendedora madre, entre su éxito en Cantón donde recibirá la instrucción educativa para ser ginecóloga y su fracaso al no poder acceder al “sueño americano”, ya que los diplomas obtenidos no son reconocidos oficialmente en Estados Unidos cuando se reúne allí con su marido. Experimentará la (auto)condena a la exclusión profesional resignándose a regentar una lavandería familiar –negocio extenuante y monopolio asiático–, la incomprensión lingüística (chino vs. inglés), la perpetuación de tradiciones y supersticiones chinas, así como a repudiar a sus propios hijas a las que, quizá movida por rivalidad y resentimiento, denigra y eclipsa por ser “estadounidenses”. Invasiva y manipuladora, Brave Orchid conjugará realidad y fantasía en su propia biografía reconstruida por su hija, aterrorizada por su supuesta praxis abortiva, infanticida y de esclavitud de niñas en China, que la adolescente somatizará en un pánico –irracional o no– a ser vendida por su propia madre y en pesadillas rojas con fetos monstruosos durante su menstruación. En ellas, también sobrevolarán los cadáveres ahogados de su tía y prima, aunque en “No Man Woman” haya empleado con maestría la formación obstetra de su

madre para su parto “narrativo”. El siguiente y penúltimo capítulo del reencuentro entre Brave Orchid y su hermana en California tras estar separadas treinta años, presenta a Moon Orchid como “muñeca de porcelana” que ha vivido cómodamente en Hong-Kong gracias al dinero de un marido que la abandonó. Pasiva, frágil, silenciosa, dócil y temerosa, enloquecerá y será internada en un psiquiátrico después de dirigirse, por mandato de la madre de Maxine, a Los Ángeles en busca de este hombre, triunfador y americanizado, quien la repudia y le niega sus derechos como legítima esposa al haber construido una segunda familia. En virtud de su silencio desafiante y su insumisión en la sombra, la narradora elegiría a su tía innominada como único “ancestro matrilineo” a imitar entre todos estos modelos antagónicos y dispares de feminidad antes de afrontar la hora de la verdad con su autorretrato en la última sección.

Por generosidad o miedo a emitir sonidos propios, Maxine ha apelado a la protección de “Otras” para tejer su verdadero Yo y no será hasta ahora cuando tenga que desnudarse y alcanzar el protagonismo comúnmente concedido por el género de la autobiografía. Partiendo de su infancia, narrará su traumático proceso de socialización y escolarización: “When I went to kindergarten and had to speak English for the first time, I became silent. A dumbness –a shame– still cracks my voice in two, even when I want to say ‘hello’ casually” (WW, 165). Su incapacidad para expresarse en inglés es sintomática de las tensiones psíquicas de una niña perteneciente a una minoría étnica y que crece en un entorno dual. Si bien es considerada una retrasada mental en su colegio californiano, comprende que su silencio es patrimonio genético con cromosomas chinos compartidas por otras compañeras: “The other Chinese girls did not talk either, so I knew the silence had to do with being a Chinese girl” (166), mientras que este mutismo colegiado estalla en bullicio y travesuras infantiles en sus clases vespertinas en una escuela oriental. Además de su confusión identitaria, Maxine confesará que su trauma para romper a hablar radica en su aprensión y su vergüenza a emitir sonidos desde su garganta: “It spoils my day with self-disgust when I hear my broken voice come skittering out into the

open” (165). Pese a recibir la ayuda de un logopeda, su madre contribuye a agudizar su complejo de inferioridad al burlarse de su voz de “pato”, con la que nunca encontrará un marido. Con titánico esfuerzo para romper la barrera idiomática, mejorar su dicción y combatir su timidez, Maxine progresa adecuadamente y gana la primera batalla: será una excelente estudiante con calificaciones sobresalientes. Pero vencer el silencio femenino no implica ganar la guerra contra prejuicios sexistas y racistas en origen y en destino: su propio hogar y toda la sociedad estadounidense. Primero, su madre no reconocerá su valía al deber ser “transferida” a su familia política en el futuro, como en el caso de su tía y a la antigua usanza china. Si bien Brave Orchid le corta la membrana bucal del frenillo para evitar una teórica discapacidad fisiológica en el habla –la limitación o alteración fonética–, amenaza con amputarle metafóricamente la lengua, creándole un trauma psicológico: la afonía de su voz pública y privada. Segundo, la discriminación xenófoba instaurada en Norteamérica con anterioridad a la década de los años sesenta del siglo XX, época en la que la narradora es niña, adolescente y joven, que ingresa en la vida pública y recibe insultos como “*yellow nigger*”. De hecho, el mutismo de niñas de su misma minoría étnica somatizaría la marginación de toda una comunidad de inmigrantes desde el Chinese Exclusion Act (1882)<sup>66</sup>: segregación, mano de obra barata, condiciones de vida infrahumanas, desigualdad y falta de oportunidades.

La vida en Estados Unidos es para Maxine “normal” –orden, lógica, libertad y garantía de felicidad individual–, mientras que otra china es “deforme” –superstición, irracionalidad, roles sociales constreñidos y apabullantes presiones comunitarias (Durán, 1997, 225). Se declarará hostil a la segunda, pero en los márgenes de su texto se detecta su resistencia con respecto a una americanización prescriptiva, que arriesga la reconstrucción imaginativa de su genética asiática (Cheung, 1993, 84). La tía innominada, o más bien el brote de su “pecado”, regresará bajo la forma de una compañera de colegio, muda y con la misma ascendencia: su

---

<sup>66</sup> Ley federal estadounidense que, durante más de sesenta años, restringió la inmigración de población china que emigraba masivamente desde su país con motivo de la “fiebre del oro” de 1848 y la construcción del ferrocarril.

*doppelgänger* que encarna todo lo que ella teme y odia en sí misma. La narradora asimiló la cara positiva de la filosofía estadounidense: tener que articular su propia voz para adquirir entidad humana. En un episodio clave en su crecimiento y marcado por la agresividad, tortura física y psicológicamente a esta niña para que hable, equivalente de llegar a ser “americana”:

‘You don’t see I’m trying to help you out, do you? Do you want to be like this, dumb... your whole life? Don’t you ever want to be a cheerleader? Or a pompon girl? What are you going to do for living? Yeah, you’re going to have to work because you can’t be a housewife. And you, you are a plant... That’s all you are if you don’t talk. If you don’t talk you can’t have a personality... You think somebody is going to take care of you all your stupid life?... You think somebody’s going to marry you?’ (WW, 180).

Con el pretexto de acudir en su auxilio, desea reafirmar su superioridad y desemejanza respecto a una herencia china común, pero chocará contra esta chica impasible y desafiante que, aunque indefensa y asustada, se resiste a hablar o a gritar. Sus lágrimas de dolor como víctima serían el espejo de otras de impotencia de su agresora, que poco después cae en una enfermedad sin aparente causa orgánica y con larga convalecencia. Sin el relato de “No Name Woman” no comprenderíamos que, ya adolescente, Maxine integrará una lección positiva de este ancestral silencio asiático de su “precursora” y su *doppelgänger*: su poder de rebelión y venganza. Además, subyace en el texto que admitirá que su identidad, su voz y su maduración sexual sólo puede ser consumadas mediante la conciliación entre su Yo occidental y oriental. Una vez más, su madre es el último escollo que deberá sortear. El concepto de normalidad no sólo sería americano, sino que también reinaría en su casa: “I thought every house had to have its crazy woman or crazy girl, every village its idiot. Who would it be at our house? Probably me” (189), y la aproximaría hacia su tía excluida en una generación anterior. De nuevo, locura y diferencia se entrecruzan y confunden. En un hogar donde, salvo cuentos y sagas familiares con moraleja, hablar de sexo es tabú, Brave Orchid intentará casar a sus hijas con algún joven inmigrante recién llegado a California. El estigma de “niña mala” al ser Maxine indómita, irascible e irreverente respecto a tradiciones ancestrales degenera en rabia locomotora: romper

platos y quemar la comida deliberadamente, hasta la furiosa erupción “cutánea” de elocuencia reivindicativa contra su complejo de inferioridad y los roles femeninos exigidos por su madre:

I want you to tell that hulk, that gorilla-ape, to go away and never bother us again. I know what you are up to. You are thinking he's rich, and we're poor. You think we're odd and not pretty and we're not bright. You think you can give us away to freaks. You better not do that, Mother [...] Not everybody thinks I'm nothing. I am not going to be a slave or a wife. I'm getting out of here. I can't stand living here anymore [...] You can't stop me from talking. You tried to cut off my tongue, but it didn't work (201-02).

Abriendo un cisma entre ambas, alegrará ser elogiada socialmente por su inteligencia, querer elegir libremente a su marido, estudiar en la universidad gracias a una beca, llegar a ser matemática o leñadora, y conocer la realidad china sin la intermediación de los cuentos poco fiables de *Brave Orchid*, la causante de su mutismo y terror a los fantasmas. Pero su identidad “americana” sólo puede coronarla con el triunfo heroico si emerge de la sombra su homónima china a través de la reconciliación materno-filial y de la literatura de la ausencia femenina que, en cambio, desafiaría prohibiciones orales. Maxine admitirá la herencia benéfica de su madre: su aptitud para contar historias, aunque éstas sean prisiones y no vías de evacuación. La paz se sellará con un trabajo en grupo, oral y escrito: “the beginning is hers, the ending is mine” (206), gracias al relato de la poetisa Ts'ai Yen, raptada por los bárbaros, que canta a las letras, no las armas, para guiar sus caminos hacia la plenitud personal. La pluma sustituiría la espada de la guerrera y el papel a la autoinmolación de la suicida, lazos sororales sanarían la insolidaridad de su madre y la creatividad narrativa con curativa materia asiática incorporada traduciría, no del chino al inglés, sino del táctico silencio verbal de su proscrita tía abofeteada por el confucianismo a la caricia textual de su nueva y laureada presencia pública y publicada.

Más allá de la temática de la colisión entre Oriente y Occidente, Maxine aprenderá a ser mujer, adulta y chino-americana, olvidando las lecciones de *Brave Orchid* y recordando su propia lectura subrepticia en torno al trasvase intergeneracional del trauma y del alivio del cuerpo, la sexualidad y el suicidio de su “ancestro matrilineo”, no por su riesgo patógeno, sino por la repercusión terapéutica en su presente y futuro, su contribución al autoconocimiento y

su abanderamiento militante de causas feministas. De hecho, para Phoebe Eng, *The Woman Warrior* es la obra de partida para legitimar la voz de esta minoría étnica y para combatir la agresión (6). Accediendo al “sueño americano” en su versión étnico-femenina y superando la elisión popular china de su soma y su psique, la autora recurrirá a unos mitos permeables que mutarían conforme a necesidades coyunturales. Junto a cuentos, leyendas, relatos familiares verídicos, la crónica oficial o no de varios países y su propia creatividad, trazarían una nueva cartografía de la autobiografía anglonorteamericana de la mujer del siglo XX, y posibilitarían su indagación en la experiencia femenina asiática –exótica y mística– como extranjera<sup>67</sup> y nativa, con el fin de concebir una versión personal y subversiva que articule una única voz universal, colectiva y descontextualizada de mujeres esclavizadas, innominadas y olvidadas.

Mientras que la autora confirmó en *The Woman Warrior* que su “precursora” es su tía, admitió sentirse “descendiente de Virginia Woolf” en una entrevista (citado en Fisher Fishkin, 167), cuyo personaje en *A Room of One’s Own*, Judith Shakespeare, es la antecesora de esta novelista británica y encarna a todas aquellas creadoras ignoradas en el pasado. Finalmente, se reúnen Hong Kingston y Maxine: literatura y familia, escritura y oralidad, cultura anglosajona y genética oriental. Abrazarían juntas la escurridiza “*Écriture Féminine*” para rellenar huecos de la historia oficial androcentrista con interpretaciones propias bajo la primacía del cuerpo de la mujer y del componente orgánico en las problemáticas de sexualidad y muerte voluntaria, a diferencia de otras escritoras estudiadas: el infanticidio de un bebé, el frenillo extirpado a una niña, su temor a la amputación de su lengua y su garganta que no emite sonidos armónicos; la menarquia de una adolescente; la espalda de una joven guerrera tatuada de dolor y odio; la vergüenza de una mujer adulta por su vientre hinchado con el embarazo, el parto, su suicidio y su cadáver “infectando” las aguas; el útero fértil de una mujer madura en el climaterio frente a sus manos improductivas para ejercer la ginecología; y el tabú del sexo para todas ellas.

---

<sup>67</sup> Hong Kingston nunca estuvo en China antes ni durante, sí después, la composición de *The Woman Warrior*.

## 14. Coito *interruptus* y profilaxis sororal: preservación en Susanna Kaysen

–Creo que daremos una vuelta. ¿Tú qué dices, Julia? –A mí me da igual. Total, está siempre tan ful... [...] –Hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico. Isabel, al decir esto, volvió a mirar a Natalia y le sonrió. –Sí, vosotras, vosotras, las de quince años sois las peores. Ella desvió la vista. –A ésta la pondréis de largo. –No quiere. –¿Que no quiere? Será que no quiere tu padre, más bien. –No. Soy yo, yo, la que no quiero –aclaró Natalia con voz de impaciencia [...] –Ya ha cumplido los dieciséis. Ella que se descuide y verá. De trece las ponen de largo ahora. Pero se ha emperrado en que no, y como diga que no... [...] –Tiempo tiene, dejarla –dijo Julia, y Tali la miró con agradecimiento–.Tiempo de bailar y de aburrirse de bailar. Precisamente...

CARMEN MARTÍN GAITE

São se marchó de aquel piso sin haber cruzado ni una palabra con los demás habitantes. Nunca llegó a saber que María Sábado había sido violada una noche por siete guerrilleros borrachos, uno tras otro metiéndose brutalmente de sus entrañas de adolescente encogidas y maltrechas, y que parió un niño al que abandonó en mitad de la selva [...] Y que las mujeres que dormían durante el día en la habitación de al lado... habían sido engañadas en un bar de Luanda por una madama que les prometió trabajar como camareras en un buen hotel de Europa y luego las secuestró y las amenazó de muerte para que ejercieran la prostitución en un club, y que ahora envejecían vendiendo sus cuerpos desesperanzados en las esquinas más mugrientas de Lisboa.

ÁNGELES CASO

Je m'appelle Paloma, j'ai douze ans, j'habite au 7 rue de Grenelle dans un appartement de riches. Mais depuis très longtemps, je sais que la destination finale, c'est le bocal à poissons, la vacuité et l'ineptie de l'existence adulte. Comment est-ce que je le sais? Il se trouve que je suis très intelligente. Exceptionnellement intelligente, même. C'est pour ça que j'ai pris ma décision: à la fin de cette année scolaire, le jour de mes treize ans, je me suiciderai.

MURIEL BARBERY

Desde la periferia pacífica de minorías étnicas, sellaremos esta sección regresando con *Girl, Interrupted* (1993), la autobiografía de la escritora norteamericana Susanna Kaysen (1948- ), al epicentro atlántico de la historia y la cultura “europea” de los Estados Unidos: Nueva Inglaterra y, concretamente, a su cuna literaria: Cambridge, Massachusetts. En estos retazos de conversaciones entre las jóvenes protagonistas de *Entre Visillos* (1957) de la autora castellana Carmen Martín Gaité, se vislumbra su aburrimiento, su deseo de conocer a chicos de su edad, su iniciación a rituales sociales de cortejo, e incluso, su incipiente insurrección. Si la asturiana Ángeles Caso expone crueles violaciones contra los derechos y los cuerpos de mujeres caboverdianas y angoleñas en *Contra el Viento* (2009), la francesa Muriel Barbery



otorga la palabra a una superdotada niña parisina de familia burguesa quien, en el umbral de la adolescencia, toma la determinación de quitarse la vida para rebelarse contra la absurdidad de la edad adulta en *L'Élégance du Hérisson* (2006). Siguiendo esta última línea, la mirada retrospectiva de una Susanna Kaysen a finales del siglo XX y con más de 40 años refleja su propia juventud enmarcada en los sesenta como estudiante incomprendida, emancipada sexualmente, sin planes de futuro, hastiada de su hábitat privilegiado de clase acomodada y protegida de la brutalidad tercermundista, que intenta interrumpir su crecimiento físico y es obligada a contener su libre desarrollo psíquico. Por un lado, aunque la muerte voluntaria haya ejercido tradicionalmente la función narrativa de clausura, *Girl, Interrupted* –best-seller y exitosa adaptación cinematográfica<sup>68</sup>– se inicia con una fallida tentativa de suicidio. Por otro, dejamos atrás el “ambulatorio” tratamiento literario del trastorno mental con acentuado origen sexual para internarnos en otro medicado e institucionalizado en el centro psiquiátrico.

Bajo la atmósfera de complacencia y bienestar suburbial de las décadas de posguerra en Estados Unidos no sólo se camuflan las ya evocadas tribulaciones femeninas identificadas por Betty Friedan en *The Feminine Mystique*, sino que el tránsito de la adolescencia a la edad adulta perturba aguda y atemporalmente el ciclo biológico de la mujer, como comprobamos en el capítulo de Jane Austen. La mayoría de los jóvenes ganarán la experiencia necesaria para garantizar el control cognitivo sobre sus impulsos emocionales y comportamentales, pero desde la pubertad, todos ellos vivirán un período de vulnerabilidad con alta potencialidad de riesgos psíquicos (Wagner & Zimmerman, 291) y de muerte voluntaria (293). De ahí que una significativa cohorte de chicas de 18 a 21 años sean incapaces de enfrentarse con madurez al abandono definitivo del desahogo de la niñez, sean diagnosticadas con patologías mentales e

---

<sup>68</sup> *Girl, Interrupted* (1999) es la premiada y poco fiel adaptación hollywoodiense dirigida por James Mangold y protagonizada por Winona Ryder, Angelina Jolie, Brittany Murphy, Whoopi Goldberg y Vanessa Redgrave.

ingresadas en centros como McLean Hospital<sup>69</sup> del extrarradio de Boston, donde Susanna es recluida 18 meses. En su caso y en otros, un tejido ideológico dictatorial y masculinizado se trenzará a otro psicológico a su servicio. Durante una visita concertada, la sugerencia de reposo por parte de su psiquiatra: “Don’t you think you need a rest?” (*Girl, Interrupted*<sup>70</sup>, 8) es el eufemismo de la reclusión y la inmovilización orquestadas por sus padres al ser una adolescente educativa y socialmente problemática, quedando de este modo bajo la tutela de esta institución “curativa” para quebrar su sistema inmunológico contra el adoctrinamiento patriarcal. Michel Foucault indica que el origen del psiquiátrico se remonta al final de la Edad Media cuando la lepra desaparece, pero perduran el estigma y procedimientos de exclusión de sus enfermos que son aplicados a partir de entonces a criminales, mendigos y lunáticos (1961, 6). Desde el siglo XVII la “casa de los locos” reemplaza a los barcos donde estas personas eran antes hacinadas (34). El reforzamiento de este establecimiento después de la Segunda Guerra Mundial corre en paralelo al surgimiento de ensayos seminales de este académico francés o del estadounidense Erving Goffman en torno a la demencia, así como de la Antipsiquiatría del escocés R.D. Laing, argumentando todos ellos que el trastorno mental, en vez de una verdad absoluta o una evidencia empírica, es una categoría cultural definida por el pensamiento dominante en cada etapa histórica. De hecho, Foucault lo define como: “símbolo del poder de encierro y castigo de familia, Estado e Iglesia” (224) para distinguir al cuerdo del trastornado.

Al igual que con la no-ficción de Maxine Hong Kingston, aplicaremos al análisis de *Girl, Interrupted* de Susanna Kaysen dos aproximaciones críticas de Isabel Durán. Primero, la autobiografía puede ser una obra de arte, aunque también abogemos por la teoría de Carmen Méndez según la cual no impera ninguna relación causa-efecto, transitiva o biyectiva entre diversas disfunciones mentales que puedan ser sufridas por el/la autor/a y el valor literario de su creación (64). Segundo, este género sustenta la construcción del Yo femenino a través de la

---

<sup>69</sup> Prestigioso psiquiátrico y centro de investigación neurológica aún existente hoy en día y que acogió a célebres pacientes: Sylvia Plath, Anne Sexton, Ray Charles, Robert Lowell, David Foster Wallace y Susanna Kaysen.

<sup>70</sup> Las referencias literarias y clínicas a *Girl, Interrupted* se realizarán con la abreviatura *GI*.

sinérgica confluencia narrativa de la experiencia de “Otras”. De hecho, la excelencia artística de estas memorias reside no sólo en su fin didáctico que, aunque sin afán moralizante, advierte a otras jóvenes de amenazas sexuales y autodestructivas latentes en la adolescencia, sino también en su naturaleza “coral” como orquesta de voces normativamente desafinadas. La escritora procurará ganar el autoconocimiento de sí misma y de su patología gracias a su interacción y amistad con una constelación de compañeras diagnosticadas con enfermedades psíquicas de diversas etiologías y recluidas en McLean Hospital: Georgina, esquizofrénica; Janet, anoréxica; Cynthia, depresiva; Lisa, sociópata y drogadicta; Torrey, promiscua y consumidora de anfetaminas; Daisy, adicta al pollo y a los laxantes; Alice, con fijación escatológica y posiblemente encerrada toda su vida en un sótano; Polly, desfigurada al quemarse intencionadamente el rostro; y “la novia del marciano”, lesbiana o hermafrodita<sup>71</sup>.

Kaysen contrató un abogado 25 años después de abandonar este sanatorio para acceder a su expediente psiquiátrico. Con interés periodístico, *Girl, Interrupted* se configuraría como palimpsesto con informes y evaluaciones clínicas de su “trastorno límite de la personalidad” o “borderline”, enfrentados a anotaciones “caligráficas” en primera persona y con irrupción polifónica de diálogos que secundan, explican, detallan, corrigen o invalidan este diagnóstico oficial, no retroactivo y, por consiguiente, inapelable. La escritora dedicará un capítulo a la semiología de la definición de este desorden mental procedente de una publicación médica<sup>72</sup>, que fue taxonomizado formalmente en los ochenta. El concepto de “frontera” es una metáfora darwiniana que define un territorio “sin dueño”, oscuro y peligroso entre cordura y locura (Showalter, 1985b, 105). Esta condición sería menos severa que los trastornos de sus amigas o que la esquizofrenia que, omnipresente en el siglo XX, sustituirá científicamente a la

---

<sup>71</sup> Implícitamente formas y orientaciones sexuales oficialmente minoritarias se categorizarían como parafilias.

<sup>72</sup> Según el manual de la American Psychiatric Association consultado por Kaysen, se trata de un trastorno de personalidad caracterizado por el desequilibrio emocional, la inestabilidad de la propia imagen, la confusión de la identidad, un pensamiento polarizado, caóticas relaciones interpersonales; la inseguridad en la orientación sexual, los objetivos de vida a largo plazo, la elección de amigos, pareja o empleo; la inclinación a padecer sensaciones de vacío y aburrimiento, así como a una predisposición a la muerte prematura o voluntaria (346-47).

nomenclatura decimonónica de la histeria femenina; pero, en cualquier caso, se consideraría una desviación mental y sexual con respecto a la “normalidad” conminatoria de la coyuntura estadounidense en los sesenta. A continuación, indagaremos en los antecedentes entrelazados de conducta libidinosa y autodestructiva en Susanna Kaysen como “sala de espera” anterior a la doble terapia de choque contra su sexualidad e ideación suicida en el centro psiquiátrico: el coito *interruptus* forzado por esta institución y la profilaxis sororal abrazada oficiosamente en defensa de su instinto de conservación, respectivamente. De hecho, el informe manuscrito de su ingreso hospitalario el 27 de abril de 1967 amalgama las dos causas de su “severo” cuadro clínico: “promiscua, suicida, puede matarse a sí misma o quedarse embarazada” (*GI*<sup>73</sup>, 11).

La literatura, los medios de comunicación y estudios sociológicos de los cincuenta y sesenta no sólo advierten la creciente presencia de referencias escritas e imágenes sexuales en la sociedad estadounidense –incluso pornográficas o alentando relaciones prematrimoniales y adúlteras–, sino también el vertiginoso incremento del apetito y la fantasía erótica de la mujer que “agresivamente” busca su plenitud orgásmica y se frustra si no la alcanza (Friedan, 212-13). El género femenino sería culpabilizado de provocar y propagar esta corriente libertina circulante que atenta contra la moralidad y el conservadurismo de la época. Recapitulando sus 17 años en 1966, Susanna será educativa y socialmente una paria al ostentar “el honor” de ser la única alumna en la historia de su instituto que no accederá a la universidad, suponiendo una flagrante deshonra para su padre, Carl Kaysen: una eminente figura académica vinculada a Harvard, Princeton y a la Casa Blanca bajo el mandato de John F. Kennedy. Pero ante todo, será su conducta tipificada como “promiscua” la principal amenaza a la reputación familiar por culpa del estigma social de convertirse potencialmente en adolescente madre-soltera, que sería tan pernicioso como acabar con su vida. Además, deslegitimaría los hitos feministas relativos al libre acceso de la mujer a estudios superiores que, no obstante, aún no conllevaría

---

<sup>73</sup> Optamos por traducir al castellano las fuentes clínicas de la obra, y no las literarias que permanecen en inglés.

su dedicación ulterior a profesiones prestigiosas. Diversas publicaciones psiquiátricas apuntan a que las chicas que comenzaban muy jóvenes a practicar el coito, no solían lograr el orgasmo pero sí que se casaban pronto y no iban a la universidad (Friedan, 224). El elitista entorno de Susanna le reprochará su curiosidad contracultural por el sexo masculino y por la escritura: “Boyfriends and literature: How can you make a life out of those two things?” (GI, 155), que no augurarán su abrazo al prescrito paradigma del “ángel del hogar” ni a la intelectualidad de una actividad vocacional sólo entendida como entretenimiento, y sí a “malos” hábitos ligados a clases bajas. Si bien tiene un novio poco formal durante este período y mantiene relaciones físicas o sólo platónicas con, al menos, otro joven que le propondrá fugarse juntos a Inglaterra después de ser recluida en el psiquiátrico, su escapada a Nueva York con su profesor de inglés para visitar The Frick Museum llegará a ser uno de los dos detonantes que desencadene su internamiento en McLean. La demencia se correlaciona tradicionalmente con la corrupción de la carne (Foucault, 1961, 202) y la incapacidad humana para controlar o moderar sus deseos y pasiones (83). Que esta adolescente no sea virgen o sufra alteraciones hormonales propias de su edad es la patogénesis de su desequilibrio psíquico diagnosticado, primero, por la familia y la comunidad, siendo después certificado utilitariamente por la praxis psiquiátrica. Para esta disciplina, la promiscuidad esconde la baja autoestima de la mujer procedente de un vínculo enfermizo con su madre (Friedan, 224). Mientras que se expulsa a este educador por conducta indecente, la misoginia patriarcal asimismo acusa a la joven de obscenidad, poniendo además en cuarentena sus facultades mentales e implantando el “coito *interruptus*” de la observación clínica y de la reclusión en un correccional para chicas conflictivas con padres solventes.

Susanna describe así su estado emocional de angustia existencial más allá del tedio y la indolencia, como obertura a su rapsodia de muerte voluntaria: “Emptiness and boredom: what an understatement. What I feel was... desolation, despair, and depression” (GI, 157). La psiquiatría apunta a que el suicidio en adolescentes tiende a ser impulsivo y no planificado

(Wagner & Zimmerman, 294), causado por su dificultad para regular sus estados anímicos, resolver sus problemas y realizar esfuerzos (296). Esta imprudencia temeraria y desesperanza crónica se sincronizarían con causas fortuitas, injustificadas y triviales para querer matarse a sí misma: “An American-history paper I didn’t want to write and the question I’d asked months earlier, Why not kill myself? Dead, I wouldn’t have to write the paper. Nor would I have to keep debating the question” (*GI*, 36); incluso regidas por reacciones aleatorias, volubles y caprichosas: “Missed the bus –better put an end to it all [...] I liked that movie – maybe I shouldn’t kill myself” (37), de quien es aún inmaduro y, en apariencia, concibe la vida como un juego de azar. Sin embargo, subyace su reflexión solemne y ponderada sobre la planificación y la semiótica ontológica de la muerte voluntaria: “Suicide is a form of murder – premeditated murder. It isn’t something you do the first time you think of doing it. It takes getting used to. And you need the means, the opportunity, the motive. A successful suicide demands good organization and a cool head, both of which are usually incompatible with the suicidal state of mind” (36), de quien ya coqueteó con la autodestrucción y medita al respecto a posteriori. Su hipótesis pseudocientífica distinguiría la audacia analítica y la fortaleza resolutiva necesarias para acometer ese acto respecto a la comatosa condición patológica de caos, pasividad y vulnerabilidad de quien piensa siempre, pero no se atreve nunca a acabar drásticamente con su sufrimiento vital. De esta manera, el suicidio quedaría adscrito al territorio especulativo y fantástico del deleite mental de quien se contempla muriendo o a su cadáver como respuesta instintiva ante cotidianos estímulos visuales: “If there’s a window, you must imagine your body falling out the window. If there’s a knife, you must imagine the knife piercing your skin. If there’s a train coming, you must imagine your torso flattened under its wheels” (36) que sería sintomático de una peligrosa disociación entre soma y psique.

Susanna Kaysen invierte el orden cartesiano de los factores: sexualidad y suicidio, ya que éste último ocurre con anterioridad al romance con su profesor de inglés y concurre con

su noviazgo con Johnny, caracterizado por una presunta indiferencia mutua. Con entereza, nitidez y frontalidad expositiva, será la escritora estudiada a lo largo de esta tesis que mejor reconstruya su intento autodestructivo en primera persona por sobredosis de analgésicos, entendido como accionamiento robótico y visión epifánica: “I had an inspiration once. I woke up one morning and I knew that today I had to swallow fifty aspirin. It was my task: my job for the day. I lined them up on my desk and took them one by one, counting” (17). Susanna avisará a Johnny de su intención de acabar con su vida: “I called him up, said I was going to kill myself, left the phone off the hook, took my fifty aspirin” (37), que corrobora la lejanía de su familia y su impulsividad pueril. Pero, fundamentalmente, manifestará un arrepentimiento instantáneo, una ambivalencia común en el acto suicida y un lacrimógeno arrebató masoquista *in extremis* al llorar para recrearse en su error de juicio antes de desvanecerse: “I’d made a mistake and I was going to die because of it. Perhaps I even deserved to die because of it. I began to cry about my death. For a moment, I felt compassion for myself and all the unhappiness I contained” (37). Inclusive, recordará los dos instantes más traumáticos<sup>74</sup> de su tentativa de muerte: la percepción de su gradual colapso físico –pérdida de la visión, pulso palpitante u oídos ensordecidos– y catatónicas sensaciones anatómicas de absorción, drenaje y extirpación –invasivas, vomitivas, pero disuasorias– por la intervención médica para salvar su vida que dejará de correr peligro gracias a la llamada de Johnny alertando a la policía:

Having my stomach pumped brought me around. They took a long tube and put it slowly up my nose and down the back of my throat. That was like being choked to death. They began to pump. That was like having blood drawn on a massive scale –the suction, the sense of tissue collapsing and touching itself in a way it shouldn’t, the nausea as all that was inside was pulled out. It was a good deterrent. Next time, I decided, I certainly wouldn’t take aspirin (38).

Sus deseos de perecer no quedarán erradicados de facto, pero sí descartará este método debido al brutal impacto ulterior de la reanimación gástrica. Prevalece su alegría por seguir

---

<sup>74</sup> Una reveladora secuela post-traumática para Kaysen será convertirse en vegetariana al recordar el instante de su desfallecimiento final delante del mostrador de una carnicería tras haber ingerido las aspirinas en presencia de carne animal sangrante, herida y empaquetada, asociada con otra humana –la suya– al ser encerrada en McLean.

viva y su percepción de liberación al, no obstante, haber conseguido matar una cara odiada de sí misma: “I wondered if there would be a next time. I felt good. I wasn’t dead, yet something was dead. Perhaps I’d managed my peculiar objective of partial suicide. I was lighter, airier than I’d been in years” (38). Al igual que la heroína de *The Driver’s Seat* de Muriel Spark, Susanna confundió, al intentar asesinarse, la vía despejada de su potestad para modificar o borrar rasgos de su personalidad y *modus vivendi* con la irremediable ideación autodestructiva de aniquilar atributos propios o impuestos por la manufactura patriarcal: “It was only a part of myself I wanted to kill” (37), que sublimaría ocultas pulsiones homicidas contra sus opresores.

La medicina no sólo es una ciencia de erudición y de praxis para curar y proteger al paciente, sino también un arma en manos de doctores, instituciones y gobiernos (Pickstone, 304). La promiscuidad y el atentado suicida de Susanna la conducirán al sanatorio mental por mandato de su psiquiatra, que alegó haber tomado esta decisión durante tres horas. Indignada, la joven contrastará retrospectivamente su percepción de que esta cita médica sólo duró 30 minutos con la objetividad temporal de los formularios de ingreso en McLean que contradicen que este especialista evaluara su caso clínico durante casi toda una mañana y que corroboran que su diagnóstico y prescripción de hospitalización habían sido ya emitidos ante el historial de esta adolescente narrado por sus padres. Al igual que en generaciones de artistas desde los años cincuenta como los Beat, encerrarla también supondrá una medida disuasiva para abortar su vocación literaria por su potencial contracultural que quebrantaría el lavado de cerebro de la hegemonía ideológica estadounidense. Para Michel Foucault, la reclusión en sanatorios mentales es un instrumento legislativo de uniformidad moral y denuncia social (1961, 258), que garantiza la seguridad de toda la nación frente a la propagación de nuevas, escandalosas y subversivas ideas y comportamientos. De hecho, la disciplina y las sanciones se empleaban en estos centros para favorecer la cura (181). En este extenso país marcado por la homogeneidad durante este período histórico, persiste la heterogeneidad en sus psiquiátricos habitados por



una desproporcionada población femenina. Frente a la mayoría de centros que se asemejarían a penitenciarías, McLean Hospital actuaba como institución paternalista y glamuroso colegio, que era sucedáneo del campus universitario que estas chicas no pisarían, y prescrito con afán lucrativo a jóvenes adineradas durante el tiempo que sus padres pudieran pagar su terapia. Sin embargo, imperaba igualmente un entramado organizativo basado en castigos en celdas de aislamiento y privilegios-premios según la conducta de sus pacientes, hábitos estandarizados y rutinarios, así como la permanente vigilancia de enfermeras y supervisoras. Michel Foucault afirma que las terapias dirigidas a los lunáticos se focalizan en tratar el cuerpo y el sistema nervioso del enfermo, no en sanar su mente (158). En consonancia, *Girl, Interrupted* expone el continuo suministro de tranquilizantes, barbitúricos, laxantes y otros medicamentos para someter la voluntad femenina y anestesiar su rebeldía congénita. Las primeras evaluaciones del cuadro clínico de Susanna emulan el diagnóstico primigenio de su psiquiatra: “depresión severa, desesperación, ideación suicida e historial de intentos fallidos” (*GI*, 13), y también son deducciones subjetivas y sesgadas al observar su conducta: “contempla lanzarse al río” (43).

Recogido textualmente en varias ocasiones, la escritora reflexionará sobre si estuvo o aún está realmente loca. Categoriza este estado mental como mundo paralelo en el que falsas impresiones se transforman en realidad. Según la suicidología, que los pacientes “*borderline*” se autolesionen o intenten matarse refleja una hostilidad hacia ellos mismos derivada de un sentimiento de culpa (Brown, 96), siendo crónica tanto su ideación como su ejecución final (91). Contrastando informes oficiales y su relato subjetivo, captura un episodio de encierro en el que ambas versiones coinciden en el diagnóstico: experimentó una alteración de su imagen física que provocó que se infligiera dolor corporal y se mutilase a sí misma para autodestruir atributos indeseables y/o para averiguar si estaba aún viva, compuesta de vasos sanguíneos y estructuras óseas. Este interrumpido amago de despersonalización de quien sólo se percibe como piel, sorprendentemente, aliviará a Susanna porque justificaría que sí sufre un trastorno

mental que imposibilitaría que se enfrente al mundo exterior: “I was safe, now I was really crazy, and nobody could take me out of here” (*GI*, 104). Aunque la claustrofobia, fruto de la reclusión, o la medicación ingerida a la fuerza pudieran haber causado esta reacción psicótica, prevalecerá en ella buscar el bienestar “intrauterino” entre cuatro paredes que la protegen de tumultos sociopolíticos de la década de los sesenta y de las obligaciones de la inminente edad adulta: “For many of us, the hospital was as much a refuge as it was a prison [...] In a strange way we were free. We’d reached the end of the line. We had nothing more to lose. Our privacy, our liberty, our dignity. All of this was gone and we were stripped down to the bare bones of our selves. Naked, we needed protection, and the hospital protected us” (94). La autora se autorretratará como adolescente frágil con acentuados sentimientos de inferioridad, marginalidad y derrota, incapaz aún para afrontar responsabilidades o decidir sobre su futuro: estudiar, trabajar o casarse. Pero asimismo, acusará al patriarcado de su victimización y de su inadaptación respecto a constreñidos roles sociales. La locura expresaría su resistencia pasiva y ella aceptaría la confinación como parte de su estrategia de desobediencia (Wirth-Cauchon, 147). Subvertiría así la función del psiquiátrico de corregir la insubordinación femenina por otra de locus de libertad, rebeldía y empoderamiento, o única alternativa a la autodestrucción corporal: “The opportunity to be incarcerated was just too good to resist. It was a very big No –the biggest No this side of suicide” (42), que en cambio es ya un hecho en su variante social.

Las pacientes de McLean gozarán de un nivel elevado de independencia y tolerancia de sus cuidadores en relación a sus caprichos infantiles, ejemplificado por los insultos de Lisa a una enfermera: “fucking sissy cunt” (81) por no dejarla respirar aire fresco, siendo abrir la ventana la respuesta permisiva de la supervisora Valerie. Susanna atará lazos de afecto, solidaridad, empatía y ternura con sus compañeras. Destacaremos ahora experiencias relativas a la sexualidad y la autodestrucción de “Otras” al ser cruciales para la evolución de su Yo. Ayudará sin éxito a Torrey a escapar de sus padres que, al no poder sufragar más los gastos

hospitalarios, quieren trasladarla junto a ellos a México donde, seguramente, reincidirá en su drogodependencia. Admirará la valentía de Polly al intentar quitarse la vida quemándose:

Who had the courage to burn herself? Twenty aspirin, a little slit alongside the veins of the arm,... a bad half hour standing on a roof: We've all had those. And somewhat more dangerous things, like putting a gun in your mouth. But you put it there, you taste it, it's cold and greasy, your finger is on the trigger, and you find that a whole world lies between this moment and the moment you've been planning, when you'll put the trigger. That world defeats you. You put the gun back in the drawer. You'll have to find another way (17).

Se comparará con ella y demostrará su tesis de que la ideación suicida es persistente, cobarde, sintomática del debilitamiento mental y de la parálisis contra la autodeterminación, a diferencia de la consumación de la muerte voluntaria: única, victoriosa y pluscuamperfecta en su heroísmo. En relación con Daisy, quien proyecta una imagen altamente erótica, su rival Lisa insinuará que sería objeto de abusos sexuales perpetrados por su propio padre: "He can't believe he produced her. He wants to fuck her to make sure she's real" (32). Además, al abandonar el sanatorio, se aludirá que este hombre compró un apartamento a su hija como "nido de amor" apartado de su hogar conyugal. El error psiquiátrico se ratificará cuando son informadas de que Daisy se mató el día de su cumpleaños sin darse a conocer sus motivos.

En contraposición, Susanna experimentará incluso episodios hilarantes o que, al menos, recordará con ironía y sarcasmo. Realizarán una excursión a una heladería donde el dependiente les preguntará si desean que sus postres sean aderezados con nueces o "nuts", vocablo que en inglés también implica estar loco. Mientras que Lisa puede llevar cinturón ya que su vida no corre peligro al ser sociópata, cuchillas y utensilios afilados son confiscados para evitar tentativas de suicidio en las demás. Con humor, indicará que comen con cubiertos de plástico en un "picnic perpetuo" o que parecen "feministas" al no poder afeitarse el vello corporal. Mientras que las enfermeras fijas rotan cada seis meses al quedar pronto exhaustas por el carácter indómito de chicas como Lisa, quien se fuga periódicamente como "descanso vacacional" para regresar después a su único "hogar", son condescendientes y crean vínculos

sororales con otras que están en prácticas, tienen su misma edad y que, lamentablemente, no permanecerán mucho tiempo a su lado. Frente a la imagen de las pacientes deformada por el aprisionamiento o la locura, estas jóvenes profesionales son sus *doppelgängers* “normales”, pero igualmente inseguras y vulnerables, por lo que Susanna y sus amigas les dan consejos:

They'd tell us anything –that the boyfriend was insisting on 'do it' before the wedding, that the mother was a drinker, that the grades were bad and the scholarship wasn't going to be renewed. We gave them good advice. 'Use condom', 'Call Alcoholics Anonymous', 'Work hard for the rest of the semester and bring your grades up'. Later they'd report back to us: 'You were right. Thanks a lot' (91).

Estos intercambios delatan que la recta final de la adolescencia es una etapa crítica en el ciclo biológico y maduración sexual de todas las mujeres. Además, cuestionan la sutil línea entre cordura y locura, ya que favorecen positivamente a que las pacientes se sientan útiles y cercanas al orden y la cicatrización de heridas que serían más sociales que psíquicas. Mientras tanto, sus familias no las visitan, son autocomplacientes al creer que es suficiente costear la hospitalización de sus hijas y se muestran ajenas a lo que les sucede para evitar el “contagio”. Con impotencia y mordacidad, Susanna se considera “el chivo expiatorio” escogido por sus padres para purgar en solitario una posible herencia genética enajenada: “Lunatics are similar to designated hitters. Often an entire family is crazy, but since an entire family can't go into the hospital, one person is designated as crazy and goes inside” (95). La autora no sólo describirá a sus amigas y cuidadoras, sino que también redactará extractos que dramatizan las sesiones con sus psiquiatras. Recordará, con cariño, a su terapeuta Melvin quien le propuso acostarse con él y, con rencor, a Dr. Wick, la mujer responsable del centro y de su custodia, quien emitió su diagnóstico de “promiscuidad compulsiva” (85). Bajo la ecuación entre libido femenina y patología mental, interrogará a Susanna sobre la relación sexual con su profesor para conocer detalles escabrosos. Con reticencia inicial, la joven empleará el verbo “*fuck*” para desafiar la mojigatería lingüística de su psiquiatra y omitirá el romanticismo de este *affaire* al discernir que Dr. Wick sólo desea ratificar su acusatorio dictamen pseudocientífico.

Partiendo de estadísticas hospitalarias, la autora denuncia que el discurso neurológico excarcela al hombre y enjaula a la mujer, además de emitir valoraciones clínicas arbitrarias. Esta parcialidad conduce a que una o pocas transgresiones sexuales femeninas se cataloguen como patógenas, mientras que la promiscuidad masculina sin cuantificación numérica no requiere terapia ni reclusión. Con el sello de su desobediencia indecorosa, Susanna admite haber realizado una felación a Johnny, que dejó de visitarla en McLean al ser interrumpido su orgasmo, egoísta y unilateral: “Although my boyfriend had calmed down about my being in the hospital and come to visit me, the person on checks caught me giving him a blow job, and we’d been put on supervised visits. He wasn’t visiting anymore” (65). Como signo de camaradería sororal, entablará conversaciones sinceras y atrevidas con sus amigas que delatan que las adolescentes hablan y practican el sexo. Lisa se jactará de ser erudita en la materia al haberse acostado con su abogado para obtener beneficios legales, al desaconsejar tener novios “normales” y al recomendar la cercanía físico-mental de otros “locos” como ellas. Debaten si el coito es factible durante los quince minutos que duran las visitas masculinas e, incluso, especulan sobre el sabor del semen: “‘I like a blow job now and then’, said Lisa. Georgina shook her head. ‘Too salty’. ‘I don’t mind that’, I said. ‘Did you ever get one that had a really bitter taste, puckery, like lemons, only worse?’ Lisa asked. ‘Some kind of dick infection’, said Georgina... ‘Nah, it’s not an infection’, said Lisa. ‘It’s just how some of them taste’” (67).

Si bien Melvin le explica que el sanatorio psiquiátrico adopta la forma simbólica de útero materno, Susanna será pronto abducida por los oscuros pasadizos subterráneos del edificio, como conductos “vaginales” hacia la luz exterior. Evolucionará y se propondrá abandonar el confort de su cautiverio al confesar que encarar su destino como mujer adulta sería más placentero. La primera opción es trabajar. Recordará su inconstancia cuando obtuvo un empleo temporal como mecanógrafa, al cual renunció prematuramente por culpa de la misoginia jerárquica: no poder vestir con minifaldas ni fumar. Las trabajadoras sociales

descartarán su “hobby” de la escritura como la vía para su reinserción y sugerirán profesiones menos “agitadoras”, como técnico dental, que no serán de su agrado. Por ello, la segunda y definitiva es casarse con el chico que conoció fuera durante un permiso “penitenciario”. De hecho, esta transferencia desde la institución del psiquiátrico a la del matrimonio dejará de interrumpir el coito heterosexual, desmembrará la profilaxis sororal contra el suicidio y curará oficialmente la “anomalía” de su promiscuidad y de su poligamia. Con astucia y sin amor, Susanna instrumentalizará esta propuesta de matrimonio al transformarse en su salvoconducto hacia la libertad sin luchar por la independencia económica y emocional. Betty Friedan indica que la “mística femenina” del sexo y casarse joven permitía a las adolescentes evadir las dificultades de la emancipación de la mujer en solitario (226). Pero la respuesta de la joven al preguntarle Georgina qué hará tras su boda, delata la inconsistencia de sus planes de futuro: ““I don’t know... I haven’t thought about it [...] Nothing... It’s quiet. It’s like –I don’t know. It’s like falling off a cliff... I guess my life will just stop when I get married”” (*GI*, 136).

Tras la suspensión espacio-temporal de 18 meses en McLean, la prognosis de Susanna emitida por el informe clínico de salida que prescribe el matrimonio es: “resolución del estado depresivo y suicida gracias a la hospitalización. Es difícil predecir el nivel de integración de la personalidad y de funcionamiento de los mecanismos del ego que serían alcanzables [...] La paciente debe aprender a decidir de forma juiciosa para establecer una relación de dependencia satisfactoria a largo plazo” (145). En cambio, ella rechazará la maternidad y no permanecerá como “ángel del hogar” doméstico junto a su marido al que pronto abandona en busca de autonomía y del aprendizaje individual o junto a otros hombres. Comprenderá que la conspiración entre familia y psiquiatría fue ineficaz a la hora de erradicar su diferencia frente a la uniformidad ideológica, pero no sabrá interpretar el diagnóstico oficial de cura de su trastorno de personalidad límite, ni cuándo, dónde o cómo cruzó la línea institucional hacia la cordura: “Recovered. Had my personality crossed over that border, whatever and wherever it

was, to resume life within the confines of the normal?" (154). Extraoficialmente, minimiza los efectos terapéuticos de su internamiento y deduce que ha madurado tras atravesar la decisiva “*bordeline*” entre adolescencia y edad adulta en McLean, además de superar su “complejo de Peter Pan” para no crecer, que también fue inducido por la detención física legislada desde las instituciones. Su ciclo biológico no será interrumpido de nuevo sin su consentimiento ni por imperativo patriarcal. Sin lograr discernir la disparidad entre su caso y el de Daisy, confesará la virtud cicatrizante que cobrará en su vida la fallida tentativa suicida, aunque nunca expulse esta ideación de su mente. Incluso, usará la metáfora de su flirteo con los hombres, tachado públicamente de promiscuidad, para referirse a su coqueteo pasajero con la locura y la muerte:

Luckily, I avoided it, but I thought about suicide a lot. I'd... make myself sad over my premature death, and then I'd feel better. The idea of suicide worked on me like a purgative or a cathartic. For some people it's different [...] I got better and Daisy didn't and I can't explain why. Maybe I was just flirting with madness the way I flirted with my teachers and classmates (159).

Susanna Kaysen se despedirá del lector exponiendo las secuelas post-traumáticas de su internamiento en McLean durante un proceso de reinserción social nunca acabado. Haber sido declarada “loca” y recluida serán dos estigmas restringentes y perpetuos que despertarán en el prójimo lo que ella denomina “*fascination in revulsion*” (124): el rechazo, la falacia de ser una infección contagiosa y la autocomplacencia de quien se compara con ella para certificar su cordura. La escritora no sabrá si verdaderamente sufrió un trastorno psíquico agudo o no, pero evitará traspasar de nuevo fronteras discursivas hacia la enajenación mental o interactuar con los “afiliados” a estos territorios proscritos. En esta misma línea de condena generalizada, el alegato de locura transitoria en acusaciones de asesinato refuerza la equiparación de dementes con criminales que, amparados por un agujero legal, escapan de la justicia (Méndez, 80).

Junto a su nueva pareja y 15 años después de su rehabilitación, Kaysen contemplará de nuevo el lienzo “androgénico”: *Girl Interrupted in her Music* (Imagen 10) de J. Vermeer, artista holandés del siglo XVII, que ya visitó en su adolescencia en The Frick Museum junto a

su profesor durante su escapada furtiva a Nueva York. Se identificará ominosamente con la doncella pictórica, detenida por su maestro o pretendiente mientras toca la cítara: “Interrupted at her music: as my life had been, interrupted in the music of being seventeen” (GI, 167). Aunque no correlacione su *affaire* con este adulto con el desencadenamiento de su trastorno mental, la alusión a esta obra sí refleja su impacto en Kaysen (Marshall, 124). Percibirá que la heroína del cuadro, asediada sexualmente por el hombre<sup>75</sup> como ella, le advirtió en el pasado que no se acostara con su acompañante. Desoyó este consejo que disuade del coito y alerta de los daños colaterales de la “caída”: la concatenación de acontecimientos que desembocarán en el encerramiento de Susanna. Sin inercia mecánica, ambas quedarán, por tanto, atrapadas en una rígida y estática representación humana y estética que detiene su libertad y movimiento.



**Imagen 10: *Girl Interrupted in her Music* (1660-61), Johannes Vermeer**

Bajo la premisa de que las enfermedades son historias, el psiquiatra J. Wesley Boyd indica que la autoridad narrativa de la escritora no puede ser contradicha por la imposibilidad de confrontarla con el diagnóstico de los años sesenta, pero le otorga mayor credibilidad a ella que a los métodos clínicos empleados en aquella época (353-54). Esta autobiografía conjuga la versión teóricamente objetiva de la psiquiatría con una exégesis por parte de la paciente que adiciona su percepción subjetiva –conflictiva, a menudo–, con el fin de denunciar mandatos

---

<sup>75</sup> En la época del pintor, música y amor (o sexo) se entrelazaban porque eran una de las escasas oportunidades de socialización de la alta burguesía en las que un hombre podía pasar desapercibido al acercarse a una mujer.



sociales que violentan a la mujer para que somatice el odio reprimido ante el sometimiento al hombre en autodestrucción, con la connivencia de “verdades” médicas que traumatizarán a adolescentes supervivientes. Pero, ante todo, pretenderá desnaturalizar la hegemónica relación axiomática entre feminidad y locura, sexualidad y suicidio, promiscuidad y encarcelamiento. Con su cuerpo bajo arresto, localizará el origen de su mal: la inadaptación a su hábitat social y la carga ideológica del crecimiento fisiológico, que cuestiona el examen oficial de etiologías patógenas y (de)genera en insurrección contracultural. La ardua tarea de autoconocimiento de Kaysen culminaría con la redacción de sus memorias o “autopatografía” bajo los beneficios balsámicos de la “escritoterapia”. Yuxtapondrá dos relatos para demostrar su antagonismo en relación a credos e instituciones patriarcales, y construir su Yo sin la interferencia sesgada y despersonalizada de textos científicos o de discursos sociales. Pero subrepticamente, también perseguirá exorcizar áreas de su historial clínico que serían aún dolorosos e inasimilables.

Sin negar la fuerza creativa de su experiencia íntima, *Girl, Interrupted* adquirirá una dimensión pedagógica que sustituiría a la novela *The Bell Jar* de Sylvia Plath, explorada a continuación, como obra de culto para una pléyade femenina estadounidense –adolescente, “blanca”, acomodada y frágil–, que podría incluirse en la tipología narrativa de “*Women’s coming-to-age Memoirs*”. De hecho, Susanna Kaysen fue abordada por muchas jóvenes con vendas en sus muñecas para conversar con ella sobre sus tentativas de suicidio durante la *tournee* promocional de su libro (Marshall, 128). Autora de ficción que no logrará notoriedad, evitará prodigarse en los medios de comunicación tras este éxito autobiográfico, revelar otros posibles “tabúes” en su vida privada y transfigurarse en embajadora de la recuperación psicológica tras este episodio de internamiento psiquiátrico. En definitiva, concluimos con el triunfo de la superación femenina en torno a sexualidad, locura y muerte voluntaria por parte de una escritora que ansiará vivir en el anonimato, como preámbulo del “fracaso” humano y el protagonismo de dos compatriotas suyas entre la cúspide literaria y su desplome orgánico.

**SECCIÓN V: APOPTOSIS – LA  
ORGÍA DE LA MUERTE**



Dientes de flores, cofia de rocío,  
manos de hierbas, tú, nodriza fina,  
tenme prestas las sábanas terrosas  
y el edredón de musgos encardados.  
Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.  
Ponme una lámpara a la cabecera,  
una constelación, la que te guste:  
todas son buenas; bájala un poquito.  
Déjame sola: oyes romper los brotes...  
te acuna un pie celeste desde arriba  
y un pájaro te traza unos compases  
para que olvides... Gracias.

Ah, un encargo:  
si él llama nuevamente por teléfono  
le dices que no insista, que he salido...  
ALFONSINA STORNI

Partir en cuerpo y alma  
Partir.  
Partir deshacerse de las miradas  
Piedras opresoras  
Que duermen en la garganta.  
He de partir  
No más inercia bajo el sol  
No más sangre anonadada  
No más fila para morir  
He de partir  
Pero arremete ¡viajera!  
ALEJANDRA PIZARNIK

La noche soy y hemos perdido.  
Así hablo yo, cobardes  
La noche ha caído y ya se ha pensado en todo.  
ALEJANDRA PIZARNIK

Recurriremos a la convención física, cósmica y narrativa de la muerte para clausurar esta tesis doctoral gracias a dos escritoras estadounidenses, Sylvia Plath y Anne Sexton, que experimentarán con las materias de sexualidad y suicidio bajo un flujo bidireccional entre sus cuerpos y obras, cruzando así todas las demarcaciones humanas, morales y estéticas del resto de autoras estudiadas hasta el momento. Rivales o compañeras “consanguíneas” en su poesía confesional –disidente, arriesgada, violenta(da) y genuinamente femenina–, hallaremos en Argentina a sus dos “gemelas iberoamericanas”. El desafecto, la depresión y el cáncer de mama arrojaron a Alfonsina Storni en 1938 al Mar del Plata, cumpliendo así con el paradigma artístico del ahogamiento en las aguas y otro romántico: la carta de despedida en forma lírica que exalta la naturaleza y detecta el posible desengaño de un amante desconocido. En cambio, el acelerado poema “La Última Inocencia” (1956) de la bonaerense Alejandra Pizarnik urge a la fuga de un mundo cruel sin señalar culpable masculino ni la planificación autodestructiva de estos tres últimos versos que sí que auguran su sobredosis mortal de barbitúricos en 1972 tras obtener un permiso de fin de semana del hospital psiquiátrico donde estaba internada. La traición amorosa y la enfermedad mental igualmente hilvanarán una empatía telepática con sus homónimas norteamericanas. Del lado del autor, Al Alvarez percibe en su ensayo seminal *The Savage God* un gran número de escritores/as que han acabado con sus vidas en el siglo

XX, como enunciamos con anterioridad. Sus deseos de innovar, cambiar y romper con la tradición, además del *leitmotiv* de su vulnerabilidad congénita correlacionada con el mérito de su creación literaria, justificaría así este acto inmutable (259). Con respecto a la población general de ambos sexos, se confirmaría que sólo una mujer por cada tres hombres opta por la muerte voluntaria en la actualidad (Coon, 471), lo cual estaría en consonancia con estadísticas decimonónicas barajadas en el inicio de esta tesis. Del lado del lector, la “*Schadenfreude*”, o la delectación ante el sufrimiento ajeno que calma nuestras inseguridades, es una expresión alemana que también se inyectaría a nuestro voyerismo fetichista y fascinación erótica por la “caída” sexual y la muerte voluntaria de escritoras, más que de sus compañeros masculinos. Se transfigurarían, de este modo, en heroínas épicas, figuras de culto con aureola mariana e íconos de moda para nuestra idolatría egoísta o, incluso, para esconder nuestra envidia y sadismo contra el talento ajeno. Como esposas, madres y amas de casa, originarias de Nueva Inglaterra, dedicadas en cuerpo y alma a la literatura, podemos especular si la calidad de la poesía y el estatus canónico de Sylvia Plath y Anne Sexton son evaluados y apreciados por derecho propio; o si, por el contrario, se ven atenuados o robustecidos por sucesos dramáticos en sus periplos vitales: la infelicidad conyugal, la violencia de género, el abuso incestuoso sufrido (o perpetrado) y, sobre todo, sus suicidios consumados. Demostraremos en estos dos últimos capítulos que, en cualquier caso, el divorcio crítico entre las corrientes alternas en sus trayectorias y sus obras rubricadas por la sexualidad y la autodestrucción sería impracticable.

Conforme a las leyes de la biología, coexisten dos formas de muerte de las células del cuerpo humano: la necrosis –violenta e inesperada– y la apoptosis –silenciosa y programada– (Lane, 203). Si la primera es la reacción inflamatoria ante un daño orgánico que evoluciona hacia una patología con posible propagación metastásica, la segunda es un suicidio ordenado y premeditado ante la decisión unilateral de la célula misma, el tejido circundante o el propio sistema inmunológico del individuo de impedir la intervención de las mitocondrias, que son

los orgánulos que suministran energía al organismo y previenen esta intencionada cuenta atrás autodestructiva. Extrapolado a la mente y a su extensión literaria, la necrosis quedaría adscrita al accidente, el homicidio o la enfermedad fisiológica, mientras que mecanismos bioquímicos volitivos y sin retorno intervienen en la apoptosis, por lo que les incitaremos a que se infiltren simbólicamente en esferas cognitivas y adopten la metáfora de tangible consumación suicida –metódica y resolutive–, diferenciada del estado emocional –desordenado y frágil– de su mera ideación cerebral, expuesto intuitivamente por Susanna Kaysen. La fuerza de las mitocondrias sería inhibida en organismos que, sin vacilaciones, autónoma y categóricamente, se obstinan en encoger, fragmentar y eliminan sus células sin querer contemplar terapias autoinmunes o asistidas. Sylvia Plath y Anne Sexton recurrirán a una escritura que sólo insuflará un efecto analgésico o placebo, nunca cicatrizante, en la preservación de su instinto de conservación de forma vitalicia. De hecho, sus poemas augurarían, sublimarían y delatarían el progreso de este proceso degenerativo desde fases embrionarias hasta otra terminal y concluyente de simbiosis entre cuerpo y cerebro con la muerte voluntaria que, como sabemos, en un fenómeno trinitario “físico-psico-social”. De una misma naturaleza, la sexualidad sería una inspiración creativa, pero no germen de vida con poder mitocondrial para ellas al estar enredada en la patogénesis de su apoptosis, por lo que no ralentizaría, sino que aceleraría el desarrollo de este plan letal.

En relación con las dos problemáticas de esta tesis, ambas poetisas estadounidenses también mutarán tras su fallecimiento en “casos clínicos” de manuales y publicaciones de la psicología, la psiquiatría, el psicoanálisis y la suicidología, que revisitarán el sincretismo entre sus vidas y su producción literaria para, con fines divulgativos, monitorizar la evaluación científica de patologías mentales, inclusive parafilias, no de sus criaturas líricas o noveladas, sino pertenecientes a ellas mismas. Defendiendo que la fotografía es la manifestación artística más relevante desde la segunda mitad del siglo XX al nutrir, a su vez, otras formas estéticas aún más vanguardistas, podemos evocar la analogía entre estas dos autoras y su compatriota

Diane Arbus (1923-71). Madre, esposa, profesional y hermana del poeta Howard Nemerov, esta retratista se separó de su marido y abandonó la “feria de vanidades” de las instantáneas comerciales de la *haute couture* de Nueva York para emprender con autonomía la búsqueda de una “belleza monstruosa” en personajes singulares, excéntricos, grotescos y marginados de callejones sórdidos, *ghettos*, psiquiátricos, hospicios, morgues, circos y burdeles de esta urbe. Con singularidad temática y calidad de “textos” narrativos, capturará imágenes de los “*freaks*” de una época que oscilará entre conservadurismo y modernidad: homosexuales, *drag queens*, travestis y prostitutas; enanos, gigantes, seres deformes, mutilados, inválidos o locos; parejas multirraciales, bacanales; cuerpos femeninos y masculinos desnudos, decrepitos o tatuados.



**Imagen 11: *Self-Portrait* (1968), Diane Arbus**



**Imagen 12: *Superstar at home, NYC* (1968), Diane Arbus**

Como vasos comunicantes desde lo físico hacia lo psíquico, sus fotografías de “otros” hombres y mujeres serán un *collage* de recomposición de su Yo, expondrán su autobiografía y exteriorizarán su sufrimiento, traumas íntimos, su complejo de inferioridad y su desequilibrio mental, así como emociones de soledad, alienación o desesperanza. Adicionalmente, Diane Arbus reflejará su propio “espejo” mediante series de autorretratos sin ropa, ejerciendo de madre o su ocupación laboral como fotógrafa (Imagen 11). En éstos últimos, destacarán su silueta extremadamente esbelta, su aspecto andrógino, aniñado y demacrado, así como su mirada penetrante, pensativa y triste, que también somatizarían los mencionados estados

psicológicos de vulnerabilidad anímica y de angustia vital. En ocasiones, violará tabúes de la moda y del decoro neoyorquino al retratar a mujeres como a la *starlette* Viva (Imagen 12) en escenas siniestras y decadentes con una implícita carga erótica y autodestructiva, que inferirán que su libertinaje y su drogodependencia exhibida visualmente no serían meros fingimientos escenográficos. Realidad o únicamente una pose, esta maniquí, actriz y musa de Andy Warhol perderá succulentos contratos publicitarios como consecuencia de la difusión pública de estas instantáneas. La visualidad “literaria” de la pesadilla humana en la obra de esta creadora causará, por igual, fascinación y repulsa en el espectador. De hecho, generará controversia y rechazo por parte de un *Establishment* artístico todavía incapacitado para apreciar su audacia. Depresiva y probablemente anoréxica, Diane Arbus ingirió una sobredosis de barbitúricos, se cortó las venas de sus muñecas y fue encontrada muerta en la bañera de su apartamento, perviviendo la (in)verosímil leyenda urbana de que se fotografió a sí misma mientras se mataba, lo cual contribuirá tanto a forjar su mito como a consolidar su fama póstuma. En el *Washington Post*, Frank Van Riper se hará eco de una de sus últimas frases que evidencian la potencialidad suicida de su debilidad mental: “Lo peor es que estoy literalmente aterrada de estar abatida. Estoy convencida de que es químico. Es una forma de energía que se fuga y me quedo vacía sin valor ni siquiera para cruzar la calle”, además de anticipar que la deficiencia orgánica de esta “sustancia mitocondrial” impide depurar el irrefrenable avance apoptótico.

Las instantáneas de esta retratista que capturan aquello que la retina se resiste y se resiente a contemplar –fealdad, deformidad, brutalidad, enajenación, abyección, pornografía o autodestrucción– serían homologables y coetáneas en relación a la musicalidad en la poesía de Sylvia Plath y Anne Sexton, que el oído “académico”, entrenado a deleitarse en la exaltación del Yo, del ser amado y la belleza del universo según la tradición romántica, declina escuchar porque intercala abruptamente notas inarmónicas: ritmos biológicos del cuerpo de la mujer, la escatología fisiológica, patologías mentales, la violencia física y psíquica, la libido femenina,



el odio hacia sí mismas y a los demás, o la “apoptótica” planificación suicida. Estas temáticas sumamente prosaicas, crudas, confidenciales y antiestéticas se conjugarían con la sinceridad, frontalidad e irreverencia de sus estilos expositivos, transformándose en su conjunto en seña de identidad de ambas. En virtud de estas semejanzas estilísticas y a pesar de especificidades idiosincráticas de cada una de ellas, indagaremos a continuación en la modernidad y sinérgica conjunción literaria entre creatividad, sexualidad y autodestrucción en sus cuerpos y mentes.

Estas dos autoras serán obsesivamente autoexigentes. La suicidología establece que el perfeccionismo en personas talentosas es un rasgo que describe su propensión a la muerte voluntaria (Hewitt et al., 215-16). Pero Plath exacerbará esta tendencia hacia el culmen de la conformidad social e inspiración introspectiva como ciudadana y artista. Insatisfecha ante los hitos ya alcanzados, perseguirá una excelencia acumulativa que abarque sus aspiraciones en un cosmos literario todavía androcentrista, sus deseos amorosos/sexuales que abogarían por la emancipación femenina y la devoción a “su” hombre en simultaneidad, así como los múltiples papeles institucionales prescritos y asumidos por ella –relativos a la educación universitaria, la maternidad y el matrimonio– que desembocarán en debilitamiento mental, hospitalización y resolución suicida. En apariencia indiferente respecto a la aprobación pública, la autobiografía poética de Anne Sexton, en cambio, reflejará su experimentación con sensaciones erógenas, fisiológicas e interpersonales, pero acentuando que entablará una relación sentimental con la muerte –primordial, sensual o privilegiada, aunque fluctúe entre amor y odio. Su composición “Sylvia’s Death”, inclusive, culpabilizará a su amiga o contrincante por “usurparle su amante” al escaparse con “él”. Con “tentativas” de supervivencia, pero también fecha de expiración (no) sugerida en su prosa y versos, ambas abrazarán una “orgía” lírica a través de abundantes, pletóricas e inequívocas alusiones a la sexualidad y el suicidio, fracturando inexorablemente la tradición de la literatura femenina anglonorteamericana desde el siglo XIX, cimentada en la frugalidad, la inhibición y la inanición en la (auto)expresión secuencial del deseo al clímax.

## 15. El periodo de Sylvia Plath: del laboratorio narrativo al empirismo lírico

Nunca me había besado un hombre y tenía la seguridad de que el primero que lo hiciera sería escogido por mí entre todos [...] Me parecía que a él le sucedía algo extraordinario, que súbitamente se había enamorado de mí. Porque entonces era lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta. Su cerebro y su corazón no llegan a más. Gerardo súbitamente me atrajo hacia él y me besó en la boca. Sobresaltada le di un empujón, y me subió una oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos. Le empujé con todas mis fuerzas y eché a correr.

CARMEN LAFORET

Il vaut mieux éviter la volupté parce qu'elle fait transpirer. Il n'y a pas plus honteux que la sueur. Si tu manges à grandes bouchées ton bol de nouilles brûlantes, si tu te livres à la rage du sexe, si tu passes ton hiver à somnoler près du poêle, tu sueras. Et plus personne ne doutera de ta vulgarité. Entre le suicide et la transpiration, n'hésite pas. Verser son sang est aussi admirable que verser sa sueur est innommable. Si tu te donnes la mort, tu ne transpireras plus jamais et ton angoisse sera finie pour l'éternité.

AMÉLIE NOTHOMB

El acto reflejo de Andrea –la heroína de la novela *Nada* (1944) de la escritora Carmen Laforet– ante su primer beso será la náusea física, la huida y el rencor por el hurto masculino con abuso de poder al arrebatarse un gesto íntimo idealizado y atesorado en su adolescencia, mientras que *Stupeur et Tremblements* (1999), las memorias de juventud de la autora belga Amélie Nothomb en una empresa nipona regida por jerarquías laborales y vejaciones de género, sugiere que, frente al sudor impregnado a la existencia orgánica, la muerte voluntaria es una opción digna para una población femenina nativa y foránea asfixiada en Japón: el país con el índice más elevado de suicidios. Las experiencias iniciáticas al sexo y trabajo serán tan sólo otro episodio turbulento más en la prosa y la poesía confesional<sup>1</sup> de la estadounidense Sylvia Plath (1932-63), que somatizarán persistentes contusiones biológicas y psicológicas sufridas en primera persona y cíclicamente. La estrofa inicial de su poema “Lady Lazarus”: “I have done it again./ One year in every ten/ I manage it–” (CP 198<sup>2</sup>) sintetiza la cronología y la

---

<sup>1</sup> Con figuras clave como Robert Lowell, W.D. Snodgrass, Allen Ginsberg, Sylvia Plath y Anne Sexton, el estilo literario “confesional”, término acuñado por el crítico Al Alvarez, emergió en los Estados Unidos como escuela poética en los años cincuenta y sesenta transformando la autobiografía y el tabú en estelares materias literarias.

<sup>2</sup> Citaremos versos de Sylvia Plath indicando las iniciales CP seguidas de la numeración ordinal según la obra *Collected Poems* (1981), editada por su marido Ted Hughes, y que recoge sus poemas publicados en vida y de forma póstuma en 4 volúmenes: *The Colossus* (1960), *Ariel* (1965), *Crossing the Water* y *Winter Trees* (1971).

periodicidad de sus tentativas suicidas desde el germen del trauma primigenio: la defunción de su padre antes de cumplir los diez años. Exploraremos la intersección entre vida y arte de ulteriores reverberaciones sísmicas con potente sustrato sexual en sus dos sucesivas décadas y pertenecientes a un ciclo biológico femenino *interruptus*: la experimentación radiográfica a los veinte con la secuencia invertida de pulsiones autodestructivas y de vacilante acceso a la sexualidad adulta en la novela autobiográfica *The Bell Jar*<sup>3</sup> (1963) con exitosa catarsis, así como la invasiva praxis de “biopsia” lírica de Sylvia Plath con fatal prognosis apoptótica y apoteósica “orgía de muerte” al traspasar el umbral de los treinta, crítico para la mujer casada.

Nacida en el seno de una familia acomodada de los suburbios de Boston, esta escritora fue una mujer autoexigente y competitiva con insaciable sed de éxito académico, literario, conyugal y de periplo trasatlántico entre América y Europa que, en cambio, se despojará de su compostura y seguridad externa en el absorbente ejercicio introspectivo de la escritura, el cual manifestará frontalmente síntomas de su patología mental –congénita, aprendida o inducida: fragilidad, nebulosidad, desaliento, rabia, confusión y desesperanza. Desorientada tras fallecer su progenitor, relatará a posteriori su deseo de morir siendo sólo una niña (Wagner-Martin, 32). Durante su crecimiento y maduración psicológica, la inhibición por vía materna, que le impedirá exteriorizar el dolor ante esta irreparable pérdida, enquistará una angustia existencial cristalizada en su obra, que no será aliviada de forma duradera, sino más bien avivada, por el sexo y la monogamia. Con perentoria demanda de amor recíproco e incondicional por parte de su familia, de su marido –el laureado poeta inglés Ted Hughes– y del lector, la orfandad de Sylvia y la injerencia de su hábitat “matriarcal”, que se prosterna servilmente a la constrictora ideología patriarcal de los Estados Unidos en los cincuenta, responsabilizan de la vorágine en su caída psíquica a la artífice del obligatorio proceso de su socialización: la madre<sup>4</sup>. De hecho, la joven pasó toda su vida intentando ser como Aurelia Plath deseaba que fuera (Gerish, 745).

---

<sup>3</sup> Diversas biografías confirman el calco de las “peripecias” juveniles de la autora en las de su heroína novelada.

<sup>4</sup> Publicada poco antes del suicidio de su hija, *The Bell Jar* será otra bofetada para Aurelia Plath/*mater dolorosa*.

A continuación, analizaremos este período evolutivo mediante la obra *The Bell Jar*, que es la fase intermedia entre el traumatismo con génesis paterna en la infancia y otro con apocalipsis matrimonial, que posteriormente desvelaremos en la segunda parte del capítulo. Pese a la subjetividad de su corpus literario, Paula Bennett afirma que esta novela, más sociológica que psicológica, dibuja la atmósfera opresiva para las mujeres intelectuales de la época (1986, 25). Además para la psiquiatría, expone coherentemente el proceso de constricción del suicidio a través de la metáfora de estar enjaulada en una campana de cristal (Neimeyer & Winter, 158).

Durante su formación universitaria en el elitista Smith College, obtener sobresalientes y salir con chicos serán las únicas fuentes de autoestima y seguridad de Sylvia Plath (Wagner-Martin, 71). De igual manera, Esther Greenwood, su criatura de veinte años y doble de ficción en esta narración, es una brillante estudiante que encara la transición hacia la edad adulta en el curso anterior a su graduación con aprensión e incertidumbre ante la inminente e ineludible mutación “físico-psico-social”: “The only thing I was good at was winning scholarships and prizes, and that era was coming to an end” (*The Bell Jar*<sup>5</sup>, 72). Betty Friedan diagnostica que las mujeres que terminaban su formación superior eran las que más padecían las imposiciones ideológicas que se les avecinaban (9), e imputará al sistema educativo estadounidense el no fomentar su espíritu crítico, sino propagar comportamientos estandarizados de domesticidad supeditados a la moralidad imperante (124). En 1953, las prácticas de verano como miembro de redacción en la revista de modas *Mademoiselle* en Nueva York era el sueño de glamour, autorrealización y notoriedad de jóvenes de toda una generación subyugadas a limitaciones socioeconómicas y de género. Este tipo de publicaciones dirigidas a un público femenino emitían, en cambio, mensajes contradictorios: alentaban la autonomía de sus lectoras, pero ofrecían elecciones restringidas y desaconsejaban explorar ámbitos más allá del hogar (Smith, 6-7). La experiencia de Esther en esta vibrante ciudad violará el predecible y protector *locus*

---

<sup>5</sup> A partir de ahora las referencias a la novela *The Bell Jar* se realizarán con la abreviatura *BJ*.

*amoenus* de la excelencia académica, transformándose así en una pesadilla que erupcionará su sensación de vacío, inexperiencia, ineptitud y exclusión respecto a esferas sexuales, públicas y profesionales, para las que no recibió instrucción alguna o ésta obedece al adoctrinamiento androcentrista de los cincuenta. Su selecta admisión a la “feria de las vanidades” de la *jet* y de celebridades, con *cocktails*, cenas de etiqueta, bailes de gala, *haute couture* y diversión sexual o romántica con una constelación de arquetipos masculinos –de galanes a bohemios–, no surte los efectos deseables hacia su afiliación a paradigmas femeninos prescritos o proscritos, ni hacia su aculturación al pensamiento hegemónico de la época ni a la disidencia contracultural. Semejante a la fuga de Diane Arbus del privilegiado universo del estilismo fotográfico, Esther Greenwood diseccionará la deshumanización del entorno urbano, anteriormente embellecido por su fantasía juvenil, y el ambiente electrizante de sucesos contemporáneos: la ejecución de los Rosenberg<sup>6</sup>. Si hasta el momento sus ambiciones personales conjugaban escribir poesía o prosa, el periodismo, viajar o prolongar sus estudios superiores, el involuntario lapsus lingüístico al responder a su jefa Jay Cee que no ha decidido aún su rumbo futuro, delata su parálisis y que sus planes son sólo especulativos al recitar una memorizada lección mental inviable en la práctica. Este instante crucial para demostrar su valía será el punto de inflexión hacia su retroceso psíquico, insinuando que el empoderamiento con el éxito profesional no avala la felicidad suprema de la mujer, tampoco conseguida a través del debilitamiento con la adscripción determinista a la “mística femenina” del hogar. Pero, ante todo, la joven arruinará una oportunidad única por su actitud de letargo y melancolía, sintomática de males mayores.

Entre insolidaridad y displicencia, Esther vaga y divaga por las arenas movedizas de la inquietante indeterminación identitaria –ya no dual, sino trinitaria en el siglo XX–: entre ejecutivas masculinizadas, el “ángel del hogar” encarnado en sus compañeras que preservan su virginidad para su futuro marido y el libertinaje de su amiga Doreen; todas “servidoras” del

---

<sup>6</sup> Como antesala de su terapia de electrochoque, Esther estará obsesionada por este matrimonio: víctimas de la Guerra Fría, acusados de espionaje por su afiliación al “enemigo” comunista y ejecutados en la silla eléctrica.

hombre en ámbitos laborales, institucionales y eróticos, respectivamente. Bajo la interdicción de las relaciones prematrimoniales, el sexo despierta en la heroína una curiosidad transversal, depositada en vidas ajenas, aún no en impulsos erógenos propios: cómo alcanzan el orgasmo dos lesbianas si no hay penetración, o cómo Jay Cee puede acostarse con su obeso esposo. Su iniciática interacción amatoria con especímenes de la desenfrenada noche neoyorquina será oblicua al asistir como espectadora, sin protagonismo, a los juegos de seducción y sensualidad de Doreen que monopolizarán la lujuria masculina, sin ni siquiera colmar su interés voyerista: “There is something demoralizing about watching two people get more and more crazy about each other, especially when you are the only extra person in the room” (*BJ*, 15). Abandonará el local cuando el espectáculo adopta tintes pornográficos. Para atenuar la sensación orgánica de pegajosidad, suciedad y contaminación originada tras esta vivencia, optará por la terapia púdica del baño en agua caliente: “The longer I lay there in the clear hot water, the purer I felt, and when I stepped out at last... I felt pure and sweet as a new baby” (19), que anuncia que recurrir al medio líquido –purgativo, placentero y amniótico– es sintomático tanto de su rechazo apriorista al sexo como de sus impulsos suicidas con retorno a la vida intrauterina.

A diferencia de este instante de placer soberano rozando el autoerotismo, *The Bell Jar* encierra una sucesión de metáforas que simbolizan el sometimiento femenino al patriarcado y la intrusión masculina: hemorragias, intentos de violación, coitos asépticos, electrocuciones, sanatorios mentales, laboratorios esterilizados, paritorios, fetos embotellados, e intoxicaciones alimenticias con vómitos que se solapan, paradójicamente, con la asistencia de la protagonista al “happy end” de una película de Hollywood en la que el héroe se casa con una chica casta tras despreciar a su amante. Pese a abarcar la experiencia global de ser mujer en los cincuenta, esta novela enfatiza la aún descomunal envergadura de la virginidad en la realidad femenina. En Nueva York, Esther medita sobre su noviazgo con Buddy Willard: prometedor estudiante de medicina y modélico ciudadano norteamericano –guapo, atlético, sano, inteligente y, en

apariencia, moralmente intachable. Años de infatuación pubescente preceden a una dilatada presión por ambas familias para promover su futuro enlace y a la creciente apatía de la joven ante su inminencia. Cuando su pareja le muestra sus genitales, experimenta repugnancia: “The only thing I could think of was turkey neck and turkey gizzards and I felt very depressed” (64), reconvertida en incomodidad al llegar su turno en este *striptease* “*interruptus*”, ya que se sentirá (d)evaluada como mercancía en una subasta. Pero el drama eclosionará al confesarle Buddy no ser virgen: “I expected him to say, ‘No, I have been saving myself for when I get married to somebody pure and virgin like you’” (65). Aunque sus compañeras universitarias reproduzcan el discurso cultural de tolerancia en las relaciones prematrimoniales masculinas hasta el compromiso de boda, la cólera de Esther se desatará por dos motivos. Primero, al no ser el coito de su novio con una camarera un desliz esporádico, sino una práctica cuantificable numéricamente y prolongada durante todo un verano. Y segundo, por su hipocresía al fingir su inexperiencia amorosa frente a la alegada destreza de Esther para besar: “What I couldn’t stand was Buddy’s pretending I was so sexy and he was so pure, when all the time he’d been having an affair with that tarty waitress and must have felt like laughing in my face” (67).

La heroína rememorará el escrutinio intimidatorio de Mrs. Willard para “inspeccionar” que preserva la ofrenda floral de su virginidad para su hijo, así como su sentencia axiomática: “‘What a man is is an arrow into the future and what a woman is is the place the arrow shoots off from’” (67), que eterniza un conservadurismo ideológico en relación a roles ancestrales de convexidad masculina hacia la actividad y de concavidad femenina hacia la pasividad, además de insinuar que el sexo quedaría acotado a la penetración vaginal. En contraposición, Esther afirmará querer transfigurarse en “eyaculadora” de delectación y plenitud: “I wanted change and excitement and to shoot off in all directions myself, like the coloured arrows from a Fourth of July rocket” (79), no en cáliz de recepción seminal. Su sardónica negativa a la no oficial propuesta de su novio: “‘How would you like to be Mrs. Buddy Willard?’”(88), que

entraña la pérdida de su identidad, será desestimada tácitamente por haber sido planificado su destino de antemano por mandato familiar. Al proyectar su regulada vida futura, constata desolada el derroche estéril de su sacrificio estudiantil: “dreary and wasted life for a girl with fifteen years of straight A’s” (80), y define el matrimonio como dictadura: “brainwashed... (being) numb as a slave in some private, totalitarian state” (81), que aniquila sus inquietudes personales, además de representar el trasvase desde la tiranía de la domesticidad para la mujer hacia la opresión política colectiva con la “caza de brujas” del macarthismo en los cincuenta.

Otras peripecias proféticas incluyen: sus navidades con los Willard donde se fractura una pierna esquiando<sup>7</sup>, alimentando la duda del lector de si fue un accidente o un camuflado intento de suicidio; así como la invitación de Buddy al laboratorio de medicina o morgue de su campus. Aséptica, observará fetos en campanas de cristal<sup>8</sup>, pese al aviso de su novio de ser contraproducente para su instinto maternal, recetado de facto. Este crecimiento prenatal abortado simbolizaría el subdesarrollo humano prescrito a la mujer por imperativo patriarcal y estaría en consonancia con la actitud paternalista y docente de Buddy –embajador del discurso científico que infravalora la vocación literaria de la heroína. Esther ensayará mentalmente una apología de la inmortalidad del arte frente a la perentoriedad del cuerpo humano: “So are the cadavers you cut up. So are the people you think you’re curing. They’re dust as dust as dust. I reckon a good poem lasts a whole longer than a hundred of those people put together” (53), que es paradójicamente premonitorio del colofón lírico de Plath antes de su autodestrucción.

Como consecuencia del enfriamiento en el noviazgo de la pareja de *The Bell Jar* y la distancia entre ambos al estudiar en universidades distintas, él saldrá con Joan Gilling y ella programará perder su virginidad con frialdad revanchista: “Ever since Buddy Willard had told me about that waitress I have been thinking I ought to go out and sleep with somebody myself” (74), a la que asignaría fecha de caducidad. Aunque garantice su supuesta estabilidad

---

<sup>7</sup> Ver inmovilizada a Esther acentuaría el sadismo de Buddy en su propia convalecencia por tuberculosis.

<sup>8</sup> Sería palpable la huella del aborto involuntario sufrido por Plath en 1961 durante la composición de esta obra.



emocional y su supervivencia económica en el marco de la dependencia femenina en la unión conyugal, Esther desdramatiza la opción de prescindir de ella, ya que le otorgaría una efímera sensación de equidad entre hombre y mujer, que aliviaría su ira ante la reinante disparidad de género, además de ofrecer una reconversión en arma arrojadiza contra su futuro marido:

I couldn't stand the idea of a woman having to have a single pure life and a man being able to have a double life, one pure and one not. Finally I decided that if it was so difficult to find a red-blooded intelligent man who was still pure by the time he was twenty-one I might as well forget about staying pure myself and marry somebody who wasn't pure either. Then when he started to make my life miserable I could make his life miserable as well (77).

Sin embargo, este proyecto colisiona contra su indolencia a la hora de seducir y contra su infortunio durante citas a ciegas con jóvenes inseguros y poco atractivos. Coincidente con el tiempo histórico evocado por Doris Lessing y Susanna Kaysen, Sylvia Plath confirma que las mujeres piensan y hablan de sexo –materia tabú aún en la práctica, pero no en la teoría: “Eric might be a good person to go to bed with, since he had already done it and, unlike the usual run of boys, didn't seem dirty-minded and silly when he talked about it” (75). Después de la deserción de este estudiante por su parafílica dicotomía entre el amor y el coito, Esther se replanteará su desvirgamiento en su escapada neoyorquina. Su periplo en esta urbe oscilará desde el respeto en su encuentro con Constantin<sup>9</sup>, un exótico intérprete de Naciones Unidas, mayor que ella y héroe de su fantasía romántica al que intenta cautivar en vano en la cama de su apartamento; hasta la misoginia de Marco, el elegante latino que exhibe una irreconciliable visión polarizada, sesgada y “androgenética” de la mujer entre santidad y promiscuidad: ama a su inalcanzable prima monja y descalifica al resto de la población femenina como ramera. Si el sutil rechazo del primero dilapida su menguante autoestima, el conato de agresión sexual –física y verbal– del segundo en su última noche en la metrópoli desencadenará el acto de exorcismo de arrojar sus vestidos desde la ventana, incluyendo el que Marco manchó de barro

---

<sup>9</sup> La elección de Constantin responde a la búsqueda de Esther de una figura paterna e idealizada que le recuerde a su finado padre y es una irónica *vendetta* contra Mrs. Willard, que pidió a este intérprete vigilarla en la ciudad.

durante el violento altercado. Para J. Hawthorn, esta escena mimetiza un recurrente patrón literario de Plath: la idea de limpieza y pureza asociada con frigidez y esterilidad (129-30).

El regreso de Esther a su hogar en Massachusetts se verá enturbiado al no ser admitida en el curso estival de creación literaria en Harvard y al ser “castigada” a la claustrofóbica cotidianidad suburbial y al entrenamiento de domesticidad con su progenitora. Externamente asintomática como “desilusión académica”, su etiología de depresión galopante tendrá como significativos indicios: rutina robótica, desaliño, falta de higiene, indolencia, dependencia de somníferos, insomnio, desgana al escribir, estudiar o levantarse cada mañana. Flirteará con transeúntes bajo un desdoblamiento esquizoide, que adopta personalidades ficticias –mujeres marginadas, desarraigadas, huérfanas y sexualmente liberadas–; y que, incluso, idea planes de fuga hacia el anonimato para no sentirse acosada por sus vecinos. Antes de que la encubierta pedagogía androcentrista para chicas conflictivas surta los efectos deseados de transfusión desde un interiorizado odio a la sociedad hacia su autoeliminación física, percibirá instintos homicidas contra su propia madre. Su propuesta de formación en mecanografía no calma la ansiedad y frustración de Esther, que declarará su “autoría” y se negará a emprender labores subalternas: “The trouble was, I hated the idea of serving men in any way. I wanted to dictate my own thrilling letters” (*BJ*, 72). De hecho, Mrs. Greenwood –posiblemente como Aurelia Plath– encarna un equívoco paradigma de mujer: abandera una sociedad encorsetada que clausura la carrera femenina con la meta de la boda, pero durante este recorrido, exige la máxima competitividad de su hija para sobresalir con calificaciones imbatibles, becas y prolijas actividades extracurriculares. Frederick Buell aboga por la insostenible presión del mito americano del individuo, artífice de su éxito por méritos propios, como propulsor de la peligrosa introversión y soledad emocional de Esther (140-41). Ante su preocupante estado catatónico, su madre la lleva a la consulta de un psiquiatra, Dr. Gordon, quien la inmovilizará

y, sin su consentimiento, internamiento ni emisión de un diagnóstico preliminar, la someterá a una sesión de electrochoque –pavorosa, invasiva y brutal–, equiparable a la violación sexual:

(He) was fitting two metal plates on either side of my head. He buckled them into place with a strap that dented my forehead, and gave me a wire to bite. I shut my eyes [...] Then something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant [...] Then something... shook me till my teeth rattled, and I tried to pull my hands off, but they were stuck, and I screamed, or a scream was torn from my throat, for I didn't recognize it, but heard it soar and quaver in the air like a violently disembodied spirit (*BJ*, 139).

Elaine Showalter enumera la lobotomía y las terapias electroconvulsivas e insulínicas como los principales tratamientos clínicos hasta los años cincuenta contra la esquizofrenia, un “mal femenino” (1985b, 205), que incluso para el Dr. Breggin, detractor de esta praxis, estaba justificado científicamente en mujeres al “necesitar menos su cerebro” que el hombre (201). Sin embargo, solían generar efectos secundarios, recaídas y rabia en el paciente (Porter, 301). Pese a ser incognoscible la motivación autodestructiva de Esther, la penetración eléctrica en su mente –vejatoria sin ser curativa– y el colateral resentimiento contra su madre serán el vórtice de múltiples tentativas suicidas, no mitigadas por la religión, la visita a la tumba de su padre ni la lectura de manuales de psicología. Inicialmente, conoce un caso de defenestración que activará su reflexión sobre el método ideal para quitarse la vida, descartando esta opción por su “amenaza” de plausible supervivencia: “The problem about jumping was that if you didn't pick the right number of storeys, you might still be alive when you hit bottom. I thought seven storeys must be a safe distance” (*BJ*, 131), con paradójica inversión del término “seguro”. Desestimará el *harakiri* japonés por el coraje necesario para propinarse una muerte tan violenta, su miedo a la sangre y la alta probabilidad de que el cuchillo no atravesase sus tejidos subcutáneos ante el obstáculo de la ropa o de su propia torpeza. Pasará de la ideación a la ejecución con la siguiente cronología. Primero, intenta sin éxito cortarse las venas con una cuchilla mientras se baña en su casa: “I thought it would be easy, lying in the tub and seeing

the redness flower from my wrists, flush after flush through the clear water, till I sank to sleep under a surface gaudy as poppies. But when it came right down to it, the skin of my wrists looked so white and defenceless that I couldn't do it" (142). Su disociación entre experiencia cognitiva y atentado físico –soma y psique–, impide que se reconozca en el espejo, mientras que su fragilidad motriz aborta que remate su cometido e incita ensayos por “guillotinar” sus miembros menos sensibles, como las rodillas, abandonando finalmente esta iniciativa al razonar –lúcida y pragmática– que su madre podría regresar antes de descubrir su cadáver.

Ahogarse en el mar constituye una idea romántica: “I thought drowning must be the kindest way to die, and burning the worst” (151), pero impracticable por su cobardía al sentir el roce de las olas. Durante una excursión con una amiga orquestada por su madre, Esther conversará sobre el suicidio con uno de sus acompañantes masculinos, Cal, ante el regocijo de éste planeando dispararse con la pistola de su padre. Emocionada ante la empatía surgida entre ellos, la abstracción de la heroína en torno a su impericia, los riesgos e inaccesibilidad a este procedimiento mortal desembocará en que, no obstante, descarte igualmente esta vía escapista: “I'd already read in the papers about people who'd tried to shoot themselves, only they ended up shooting an important nerve and getting paralysed, or blasting their face off, but being saved, by surgeons and a short of miracle, from dying outright” (150). Después, organizará su ahorcamiento en la habitación de su madre, que recordará retrospectivamente con sarcasmo y patetismo debido a los múltiples problemas logísticos y estratégicos hallados, como techos bajos, la dificultad para atar nudos, su inseguridad en la maniobra o resortes de su cuerpo para sobrevivir, frente al “verdugo” o autor material –su mente autodestructiva:

After a discouraging time of walking about with the silk cord dangling from my neck like a yellow cat's tail and finding no place to fasten it, I sat on the edge of my mother's bed and tried pulling the cord tight. But each time I would get the cord so tight I could feel a rushing in my ears and a flush of blood in my face my hands would weaken and let go, and I would be all right again. Then I saw that my body had all sorts of little tricks, such as making my hands go limp at the crucial second, which would save it, time and again, whereas if I had the whole say, I would be dead in a flash (153).

Esther volverá a barajar ahogarse en el mar durante una excursión a la playa con Cal. Observamos que, como en *The Golden Notebook* de Doris Lessing, el suicidio no sería un acto solitario de desesperación melodramática, sino que conviviría con ocupaciones diarias, incluso lúdicas y corales. De nuevo, su organismo se resistirá a hundirse y flotará sin remedio ante la connivencia de un agua burlona que no la acogerá en su mortífero abrazo “materno”: “I fanned myself down, but before I knew where I was, the water had spat me up into the sun [...] I was panting, as after a strenuous exertion, but floating without effort. I dived, and dived again, and each time popped up like a cork. The grey rock mocked me, bobbing on the water easy as a lifebuoy” (154). En esta secuencia de autoaniquilación paranoica y obsesiva, la memoria de Plath opta por el humor y la caricatura para desmitificar el tradicional paradigma de belleza en la muerte voluntaria femenina, boicoteado por la impracticabilidad táctica o la debilidad humana. Para Al Alvarez, todos estos detalles en *The Bell Jar* reflejan la verosímil fuente de quien ha experimentado en primera persona con el suicidio con el claro propósito de quitarse la vida, no de llamar la atención (49). De forma serena y metódica, Esther elegirá el método infalible: robar e ingerir los somníferos de su madre en un lugar oculto dejando una nota de ausencia pasajera. Mientras que los hombres en el siglo XX acuden a las armas de fuego, las mujeres prefieren la sobredosis de barbitúricos para morir por cuenta propia (Coon, 471). Para no averiguar los atributos ontológicos de la mujer en la edad adulta y no resolver las incógnitas sobre su futuro, tragará las píldoras en el oscuro e inhóspito sótano de su hogar, que adoptaría la forma de matriz, por cuyo cuello penetra hacia una oscuridad nihilista:

At first nothing happened, but as I approached the bottom of the bottle, red and blue lights began to flash before my eyes. The bottle slid from my fingers and I lay down. The silence drew off, baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life. Then, at the rim of vision, it gathered itself, and in one sweeping tide, rushed me to sleep (*BJ*, 163).

La consciencia y los reflejos psicomotrices de Esther se atenuarán gradualmente, pero todavía no algunos de sus sentidos: oirá sus propios gemidos como ecos despersonalizados,

que no sugieren que su viaje hacia la muerte sea plácido, sino una perturbadora transportación donde el silencio, como lápida funeraria, la aplasta hasta que un elemento de carpintería cae sobre su ojo provocando una herida que incidirá en el aturdimiento y la confusión de su aún actividad cerebral. Percibe voces de ultratumba al final del túnel que, en realidad, se traducen en el tumulto de familia, policía y personal sanitario en torno a su cuerpo todavía con vida al ser hallada *in extremis*. Su precipitado retorno a la luz y reconocer el rostro de su madre serán el traumatismo de la reticente reunión entre soma y psique, igual que el despertar en soledad de Lucy Snowe tras su tentativa fallida en *Villette* de Charlotte Brontë. En el hospital, Esther teme estar ciega –ejemplo del temido efecto colateral de sobrevivir–, descubre su desfigurada cara y aborrece las visitas de allegados que testimonian compasión e incompreensión, antes de ser trasladada a un elitista psiquiátrico<sup>10</sup>, cuyos gastos serán sufragados por su benefactora.

No profundizaremos en su internamiento en esta institución, aunque no será análogo respecto al universo edénico y sororal delineado por Susanna Kaysen en *Girl, Interrupted*. En *The Bell Jar*, destacará la rivalidad femenina por mostrar quién no está loca, el tratamiento clínico del cuerpo –no de la mente–, y la condena a una muerte cerebral por electrochoques para expiar “el pecado” de coquetear con otra biológica pero inacabada. La joven amenazará con matarse si es sometida de nuevo a esta terapia en un sanatorio, como “útero masculino”, donde ella misma es atrapada en una campana de cristal que obstruye su maduración –como los fetos observados junto a Buddy– y donde se entrelazan discursos científicos e ideológicos nutridos por una “placenta patriarcal”. Para ganarse su confianza, el psiquiátrico apelará a las manos cómplices de Dr. Nolan, una mujer que la seduce con su protección maternal para iniciar continuadas sesiones electroconvulsivas que masacren sus pulsiones suicidas. Si Esther demostró insumisión asertiva durante su conducta autodestructiva, claudicará con resignación a lo largo de estas repetidas violaciones de su cerebro –experiencia ahora despojada de dolor y

---

<sup>10</sup> Portando otro nombre, Plath recordará su estancia en McLean Hospital en 1953-54 tras su intento de suicidio.

terror al haber sido su órgano previamente abierto, penetrado y agredido con violencia: “I felt surprisingly at peace. The bell jar hung, suspended, a few feet above my head. I was open to the circulating air” (206), logrando incluso el efecto narcótico de sustancias estupefacientes. Sylvia Plath describirá este tratamiento como acto purgativo empleando tropos de rituales religiosos y mágicos que imitan ceremonias de muerte del Yo “malo” y posterior resurrección de otro “bueno”, que conllevarán que la paciente despierte percibiendo renacer tras perecer electrocutada la mitad “loca” de su ser (Showalter, 1985b, 217). Las secuelas de esta terapia son cicatrices físicas y psíquicas, comparables con el asesinato de la materia gris en el caso de su compañera Valerie tras la lobotomía, quien prefiere no franquear los muros hospitalarios. Sin embargo, Esther se evadirá allí temporalmente de las obligaciones de la edad adulta.

En el sanatorio la heroína se encuentra con otra interna: Joan, antigua novia de Buddy, quien la forzará a confrontar, como lectora y espectadora, la narrativa de su intento de suicidio a través de recortes periodísticos cronológicos desde su desaparición, la pesquisa policial, la angustia de su madre hasta el “feliz” hallazgo; e ilustrados con fotos de una glamurosa chica – ella misma– que sostiene alegre una copa de champán en Nueva York. Este choque contra la otra realidad de una misma experiencia, vista antes sólo desde su miopía subjetiva, coincide con el “vómito” ante las insinuaciones lésbicas de esta paciente, aunque Nolan justifique que la homosexualidad femenina persiga una ternura no colmada por el hombre. Como en las obras de Kaysen o de Woolf<sup>11</sup>, *The Bell Jar* tampoco esclarecerá por qué Esther sí se salva, mientras que Joan, su *doppelgänger* en apariencia más sana pese a su “perversión”, se ahorca.

Linda Wagner-Martin narra en su biografía que Sylvia Plath logró ganar la autoestima necesaria durante su hospitalización para paliar sus extremistas ansias de reconocimiento, pero que decidió ella sola integrar el sexo a su tratamiento al regresar a Smith College (124), donde no olvidará su doble motivación: la excelencia académica y cazar marido, viviendo así

---

<sup>11</sup> Además de detectar analogías entre los personajes de *Mrs. Dalloway* y *The Bell Jar*, Axelrod indica que Plath reflejó en su diario que tuvo en mente la muerte de Virginia Woolf al intentar suicidarse con 20 años (100).

enredos amorosos con varios hombres (141). Como autora, recurre en su novela al hipérbaton para alterar el orden algebraico entre sexualidad y suicidio. Primero, probó a perder la vida y, ahora, su virginidad, que definitivamente se desprende de su halo de perfección mística al ser un lastre: “Ever since I’d learned about the corruption of Buddy Willard my virginity weighed like a millstone around my neck. It had been of such enormous importance to me for so long that my habit was to defend it at all costs. I had been defending it for five years and I was sick of it” (*BJ*, 218). Sin ser más una fortaleza inexpugnable, obsequiará su pureza al mejor postor. Su planificación, con distanciamiento emocional y como componente de su invasiva terapia psiquiátrica de choque, consiste en ingerir anticonceptivos para evitar un embarazo indeseado, excluir el ingrediente del amor y buscar una coartada por si acaso no regresa al sanatorio por la noche tras el permiso concedido, en el cual conocerá a Irwin, un profesor de matemáticas. Su edad y experiencia sexual le convierten en el candidato ideal para su desvirgamiento. Pero el estado de embriaguez de la joven y su fantasía liberatoria por acceder, por fin, a la edad adulta colisionarán contra el dolor físico y la decepción psíquica: “I lay, rapt and naked... waiting for the miraculous change to make itself felt. But all I felt was a sharp, startlingly bad pain. ‘It hurts’, I said. ‘Is it supposed to hurt?’ Irwin said: ‘Sometimes it hurts’” (218). Como consecuencia de la incomunicación post-coital y su ignorancia, sólo “mitigada” por leyendas circulantes, duda si sigue siendo virgen o no, aunque hallará pronto la respuesta en su sangre:

I wanted to ask him if I was still a virgin, but I felt too unsettled. A warm liquid was seeping out between my legs [...] The stories of blood-stained bridal sheets and capsules of red ink bestowed on already deflowered brides floated back to me. I wondered how much I could bleed, and lay down, nursing the towel. It occurred to me that the blood was my answer. I couldn’t be possibly a virgin anymore. I smiled into the dark. I felt part of a great tradition (219).

Esther vinculará la iniciática ruptura del himen –brusca, aséptica, cáustica y sin ternura en su caso– con lesión e internamiento clínico derivado de secuelas negativas de la sexualidad femenina: desgarro vaginal y hemorragia, que la transportarán a las urgencias hospitalarias, culpando así al hombre de su herida orgánica y “temiendo” por su vida debido, de nuevo, a su



desinformación que delata un fallo familiar y educativo. Su vulnerabilidad se desvanecerá a posteriori cuando llama por teléfono a Irwin para exigirle que pague la factura del centro médico, comunicarle que no siente nada por él y su decisión unilateral de no volver a verle. Recibirá la visita del “galán” principal: Buddy, desolado por los suicidios de sus dos novias, uno abortado y otro consumado. La heroína le consolará eximiéndole de toda responsabilidad, pero él le realizará la incómoda pregunta de quién querrá casarse con ella tras su estancia en un manicomio, infiriendo tanto la persistente imposición del matrimonio<sup>12</sup> como el estigma del trastorno mental, que Nolan compara con la lepra para prevenirle sobre el rechazo social.

A pesar de la victoria de su efímera emancipación sexual, Esther parece sucumbir al lavado de cerebro del psiquiátrico con infiltraciones culturales de domesticidad y obediencia. Simulará “revivir” para maquillar una curación que permita su salida carcelaria. Pero esta estratagema cristaliza a costa del daño creado por traumatismos sucesivos sobre el insurrecto y penitente cuerpo femenino: insultado, inmovilizado, violentado, electrocutado, infrahumano tras descargas heterogéneas y transfigurado en *zombie* sin volición, en estado lingüísticamente prelapsario y orgánicamente vegetativo. *The Bell Jar* concluirá con interrogantes cuando su comatosa y ya dulcificada heroína parece superar la prueba final del tribunal médico para recobrar una ambigua libertad. Sylvia Plath compondrá una secuela de esta obra en la que Esther será feliz como esposa-madre-ama de casa, pero quemó su manuscrito en 1962 después de descubrir el adulterio de su marido Ted Hughes (Axelrod, 17). En definitiva, únicamente su biografía y su poesía, que oscilarán entre el triunfo –breve o inmortal– y la derrota –letal o ambivalente–, aclararían las incógnitas que encierran esta novela. Para Elaine Showalter, su desenlace narrativo entrañaría la reconciliación entre las dos mitades antagónicas de su protagonista, como escritora y mujer (1985b, 217), al interpretar que, en su conjunto, esta obra es el intrincado relato de la esquizofrenia como una protesta airada contra “la mística

---

<sup>12</sup> Irónicamente, varios “*flashforwards*” en *The Bell Jar* anticipan que Esther se casará después de abandonar el hospital y será madre de una niña, sugiriéndose que Buddy Willard podría ser el padre de esta criatura.

femenina” de los años cincuenta al mantener disgregadas ambas esferas (216); incluso detectando esta escritora generalizadas cuestiones de género de su época mediante síntomas de dicha dolencia: despersonalización, fragmentación o pasividad (213). En el ámbito de la reivindicación política colectiva acorde con esta tesis, Plath redefiniría la locura y se aliaría con la antipsiquiatría acusando ambas a la sociedad patriarcal de activar patologías femeninas. Pero en otro más íntimo y contrapuesto, *The Bell Jar* implicaría un ejercicio de escritoterapia para que su autora se enorgullezca de la catarsis alcanzada tras su descenso a los infiernos de su crisis sexual y existencial; desvelando además furtivos sueños de reverencia a la normativa ideológica y de abrazo a los roles institucionales femeninos, que armonizarían engañosamente con una carrera literaria que sería aún disfuncional para la realidad sociológica del momento.

Locura y suicidio serán herramientas estilísticas empleadas con éxito en esta obra, ya que la prosa patrocinaría la duplicidad y el enmascaramiento. Sin embargo, jugar con ellas en la vida real acarreará consecuencias (in)sospechadas para Sylvia Plath, presagiadas por una voz lírica que sí preservará cualidades de autenticidad, mimesis y empirismo. Como novelista, maquillará a su criatura Esther para que salga indemne y robustecida del laboratorio narrativo, sin percatarse de las contraindicaciones a largo plazo para ambas de las periódicas sesiones electroconvulsivas: clínicamente reconstituyentes, pero psicológicamente erosivas. Influidas por la “infección” sostenida y acumulativa de traumas pasados y sus reverberaciones futuras de imputación masculina en el curso de una nueva década, la herida orgánica y psíquica en *The Bell Jar*, gestada a los veinte años, no cicatrizará, sino que supurará y se gangrenará como proceso patógeno y crónico integrado en la inexorable evolución apoptótica hacia la muerte voluntaria que, como exploraremos a continuación, somatizará en su poesía del “desahucio”, que soslaya los atributos paliativos, embellecedores y purificadores inherentes a la escritura terapéutica, al acudir a ritmo frenético en auxilio “de” –no “contra”– su suicidio a los treinta.

\* \* \* \* \*

Woman wants monogamy;  
Man delights in novelty.  
Love is woman's moon and sun;  
Man has other forms of fun.  
Woman lives but in her lord;  
Count to ten, and man is bored.  
With this the gist and sum of it,  
What earthly good can come of it?  
DOROTHY PARKER

If wild my breast and sore my pride,  
I bask in dreams of suicide;  
If cool my heart and high my head,  
I think, "How lucky are the dead!"  
DOROTHY PARKER

Estos dos epigramas: "General Review of the Sex Situation" (1926) y "Rhyme against Living" (1928) de autora estadounidense Dorothy Parker ejemplifican novedosas incisiones de su pluma "quirúrgica" para enjuiciar el valor de la vida y el amor heterosexual con ingenio, sarcasmo y precocidad. La abrasiva y sincera evolución artística de Sylvia Plath hacia el "vómito" emocional y ulterior pacificación "ventral" de su madurez culminada en los meses anteriores a su muerte voluntaria en 1963 no permite ser intuita en su fase de "*juvenalia*". En ella, estos versos de "The Bluebear": "I am sending back the key/ that let me into bluebeard's study;/ because he would make love to me" (CP, 305<sup>13</sup>) son testimonio de una pueril voz en armonía con tradiciones góticas y moralistas de confinamiento y de preservación de la virtud femenina frente al tirano masculino. Dos años después de su tentativa suicida, la autora se graduará con honores en Smith College en 1955, partirá rumbo a Cambridge, Inglaterra, tras obtener la prestigiosa beca Fullbright, y allí se casará con el prometedor poeta Ted Hughes en menos de doce meses. Para Simone de Beauvoir, el "drama del matrimonio" es que, durante los primeros años de convivencia conyugal, la esposa admira y ama incondicionalmente a su pareja en quien no halla reciprocidad por sus frecuentes "engaños" y, además, experimentará una creciente monotonía tras la excitación inicial (1949b, 319-20). Enredada por su ambición literaria y perfeccionismo patológico, la tesis de esta ensayista francesa sería la radioscopia de

---

<sup>13</sup> Los poemas de *juvenalia* de la edición de Ted Hughes no están numerados, por lo que indicamos su página.

Sylvia Plath bajo la alargada y “colosal” sombra de su marido. Inauguran juntos un período de presunto idilio y normalidad hasta 1962, durante el cual la poetisa parecer creer que el amor es el elixir mesiánico contra traumas infantiles y juveniles, como refleja en “Love Letter”:

From stone to cloud, so I ascended.  
Now I resemble a sort of god  
Floating through the air in my soul-shift  
Pure as a pane of ice. It's a gift (CP 129).

“Salvada” y sin arrinconar la escritura, consagrará su energía sentimental e intelectual a su “mentor” y a dos hijos en común entre Estados Unidos, Londres y la campiña británica. Su obra de finales de los cincuenta y recogida en *The Colossus* se focalizará en una naturaleza abrumadora y explorará estados emocionales asociados a diferentes coyunturas femeninas: la virgen, la estéril, la “solterona” o la viuda. Aunque la melancolía, cementerios, cadáveres, la muerte o cambios estacionales sean recurrentes, no anuncian la radicalización neurótica de su monográfico y peligroso Yo confesional, estelar en volúmenes más cercanos temporalmente a su suicidio. En versos y en diarios, mostrará su atracción sexual hacia su marido por su vigor, potencia y envergadura física, además de disfrazarse en buena “hija de Milton” que no sólo colabora en silencio a catapultar al bardo paternalista a la celebridad, sino que también, como “estudiante aplicada”, se somete a la corpulencia del canon literario angloamericano.

Tras analizar a Sylvia Plath como prototípico caso clínico conforme a las teorías más relevantes en suicidología, David Lester se decantará por hipótesis psicoanalíticas que revelan que la infancia dolorosa de esta poetisa determinó su conducta adulta: su interpretación y reacción ante los acontecimientos en su vida (664). Antes de indagar en su voz lírica durante una nueva e insuperable crisis decenal hacia los treinta años, analizaremos dos poemas de 1959 que detectarían latentes tensiones psíquicas y sublimarían el trauma primigenio por el fallecimiento de su padre. “The Beekeeper’s Daughter” remprende el estudio del “familiar” universo de las abejas, ya que Otto Plath fue entomólogo especializado en estos insectos. Con intensa profusión simbólica, el lector accede a un jardín de ambrosía con flores perfumadas,

enjambres y bullicio apícola, donde la voz poética es una discípula miltoniana, dócil y muda como una “piedra” ante la autoridad y erudición del severo apicultor o dueño del “harem”:

A garden of mouthings. Purple, scarlet-speckled, black  
The great corollas dilate, peeling back their silks.  
Their musk encroaches, circle after circle,  
A well of scents almost too dense to breath in.  
Hieratical in your frock coat, maestro of the bees,  
You move among the many-breasted hives,  
My heart under your foot, sister of a stone (*CP* 104).

Sin insinuarse ningún tipo de abuso paterno, estos versos emiten ondas sensoriales y sensualistas con impulsos incestuosos de una hija que desearía no observar sino participar en la plenitud libidinosa de la sexualidad adulta, metamorfoseada en mundo vegetal y orquestada por el endiosado e imperturbable experto: la iniciativa emisora de las abejas y la receptividad de flores con voluptuosidad erógena, poseyendo ambas atributos reproductores hermafroditas. Si las primeras cuentan con “pechos” y agujijones, David Holbrook afirma que las “bocas” de las segundas simbolizan genitales femeninos dilatados para ser penetrados en la polinización y que sus “corolas” retiran el prepucio de sus penes (26-27). La voz lírica querría fundirse en esta poliformidad biológica y orgásmica con el fin de captar toda la atención amorosa y ganar el respeto intelectual de su padre: su inadecuado “novio”. La oralidad sexual con gargantas sedientas y fecundo néctar seminal de la intervención de fálicos pájaros en esta exuberante orgía natural: “Trumpet-throats open to the beaks of birds./ The Golden Rain Tree drips its powders down” (*CP* 104) se contrae ante la irrupción de la sumamente territorial abeja reina, que sobrevuela vigilando sus dominios conyugales. Sus glándulas segregan feromonas que rigen el comportamiento de sus súbditos, entre ellos, “su hija Sylvia”. Pese a que la autora se transfigurará en dicha monarca en poemas posteriores, encarnaría en éste a su propia madre, su enemigo, casada con el “invierno” de su padre, en clara alusión a la muerte del maestro:

Kneeling down I set my eye to a hole-mouth and meet an eye  
Round, green, disconsolate as a tear.  
Father, bridegroom, in this Easter egg  
Under the coronal of sugar roses  
The queen bee marries the winter of your year (104).

La idea del amor paterno-filial, o fruta prohibida, se enmaraña en estos últimos versos con imágenes de la Semana Santa de “pasión”, la búsqueda del huevo de Pascua y la fantasía onírica del descenso al “agujero” de otra niña: Alicia en el País de las Maravillas, convertida en pesadilla en otros poemas. Este final indicaría que su propia resurrección depende de su identificación y su reunión final con su progenitor, pero su ofrenda floral como “novia” y sus esperanzas yacen ya enterradas bajo su tumba (Holbrook, 213). “Electra in Azalea Path” es la elegía a Otto Plath en forma de visita al cementerio. Sylvia narra que su calvario se inició con su desaparición: “The day you died I went into the dirt,/ Into the lightless hibernaculum” (*CP* 103). Pese a ello, olvidará su presencia creyendo haber nacido por la gracia del espíritu santo desde el virginal vientre materno hasta los veinte años cuando rebrota la herida tras su letargo:

It was good for twenty years, that wintering—  
As if you had never existed, as if I came  
God-fathered into the world from my mother’s belly:  
Her wide bed wore the stain of divinity (103).

En ese período de inmunidad infantil, el progenitor ausente es un mito disociado del dolor al no haberse guardado luto alguno. Su careo a posteriori con la verdad, metaforizada en picadura de escorpión, vendrá con la bofetada de la imagería funeraria: camposanto, lápida y materia ósea ya sin tejido paterno por el trascurso del tiempo que, en cambio, no obstruye el goteo de su propia sangre: “Although the rains dissolve a bloody dye:/ The ersatz petals drip, and they drip red” (103). Su diferido y freudiano “Complejo de Electra” hunde a Sylvia en un agónico estado de muerte en vida y en una espiral de regresión infantil con un sentimiento de culpa acusándose a sí misma de la “gangrena”<sup>14</sup> de Otto Plath por profesarle un amor infinito:

I brought my love to bear, and then you died.  
It was the gangrene ate you to the bone  
My mother said; you died like any man.  
How shall I age into that state of mind?  
I am the ghost of an infamous suicide,  
My own blue razor rusting in my throat.  
O pardon the one who knocks for pardon at  
Your gate, father – your hound-bitch, daughter, friend.  
It was my love that did us both to death (103).

---

<sup>14</sup> Debido a la diabetes que causó la muerte de Otto Plath, una pierna le fue amputada por gangrena en ese pie.

Los latigazos por esta prematura pérdida serían su penitencia de cadena perpetua – moribunda y plañidera portando este estigma–, su tentativa suicida a los veinte años, el odio hacia sí misma vejándose al llamarse “perra” –servil respecto a su omnipresente “amo”–, y un clímax oracular: su amor les envenenó hasta matar a ambos. Aunque en “Electra in Azalea Path” ella se acuse de este “crimen”, escupir toda la rabia interiorizada permanecerá latente hasta el poema “Daddy” cuando responsabilizará a otro autor material. Por un lado, hallazgos clínicos evidencian la alta prevalencia de muerte voluntaria en pacientes con padres fallecidos cuando eran niños; sobre todo, si no asistieron al funeral y, por tanto, no superaron el trauma (Shulman, 600). Aurelia optó por la frialdad emocional y trivializó con la muerte sin autorizar que su hija realizara el terapéutico duelo (601). Por otro, Sylvia creyó que su padre se suicidó por no haber acudido al médico para combatir una enfermedad, que se diagnosticó a sí mismo erróneamente como cáncer sin la contradicción de su madre (Firestone & Catlett, 679), lo cual cementaría su rencor hacia ésta última, disfunciones afectivas y evasión en la fantasía poética.

La muerte voluntaria de esta autora con personalidad esquizoide manifestará su intento desesperado de huir de dos peligros: las amenazas en las relaciones con sus seres queridos y el miedo a que éstos desaparezcan pronto de su vida (Holbrook, 118). Como preludio, su poema “Tulips” de marzo de 1961 después de sufrir un aborto natural refleja su desolación bañada en lágrimas por la pérdida del bebé que esperaba: “The water I taste is warm and salt, like the sea,/ And comes from a country far away as health” (*CP* 142), pero enfatiza que concibe su rehabilitación como “virginal” tras la extirpación fetal: “I am a nun now, I have never been so pure” (142). Sin querer retomar sus roles de esposa y ya madre de una hija, prefiere su ubicación en la antesala de la muerte, que es el hospital silencioso, blanco, esterilizado y frío, donde cirujanos y enfermeras son su sicario al administrar sedantes a su organismo exánime: “My body is a pebble to them, they tend it as water/ [...] They bring me numbness in bright needles, they bring me sleep” (142). Estas antropomórficas flores ofrecidas durante su

estancia son una metáfora de vida y color, ya que se yerguen orgullosas, la intimidan, agreden y asfixian para recordarle que su identidad femenina, vinculada a la procreación, ensombrece:

The tulips are too red in the first place, they hurt me [...]  
Their redness talks to my wound, [...]  
I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow  
Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,  
And I have no face, I have wanted to efface myself.  
The vivid tulips eat my oxygen (142).

El pigmento rojo de sus corolas “fállicas” que se agitan rememora su sangre derramada e, incluso, esta presencia invasiva y feroz suscitaría un terror irracional al poner en peligro la integridad física de la voz lírica: “The tulips should be behind bars like dangerous animals/ They are opening like the mouth of some great African cat” (142). Su insolente florecimiento anunciaría una primavera espasmódica, mientras que ella se aferra a permanecer inerte en el invierno de marzo. Si este poema señala el prototípico pensamiento dicotómico del suicida – en blanco y negro–, otro consecutivo: “I am Vertical” en plena depresión post-aborto confiesa no ser un árbol enraizado a la tierra y su predilección por la horizontalidad, no transitoria por la convalecencia, sino perpetua por la muerte: “It is more natural to me, lyding down/ Then the sky and I are in open conversation,/ And I shall be useful when I lie down finally” (143).

Sylvia Plath iniciará 1962 con el nacimiento de su segundo hijo y “Three Women”, el monólogo lírico de tres pacientes en una clínica materna. Ejemplificaría uno de sus últimos exponentes poéticos de pluralidad experiencial antes de invocar fuerzas centrípetas hacia un Yo replegado en sí mismo y otras centrífugas hacia un Tú masculino a la fuga. Mediante los arquetipos de una feliz madre, una secretaria que pierde el bebé que espera y una estudiante que entrega el suyo en adopción, sintetizaría así la experiencia global de ser mujer. Si bien celebraría su superioridad orgánica en virtud de la fecundidad y la gestación, ésta no estaría exenta de amargura y de desasosiego por culpa del aborto, la esterilidad o el asedio social. La segunda voz cuyo cuerpo se resiste a llevar a término su embarazo realza el poder descomunal y despiadado de la madre naturaleza. Dicha matriarca instrumentalizaría la biología femenina



provocando el parto de seres a los que evolutivamente ve cómo nacen, crecen, se reproducen,  
la maltratan y de quienes, al fin, se venga engulléndoles en consanguinidad con la muerte:

Hating myself, hating and fearing. And now the world conceives  
Its end and runs toward it, arms held out in love.  
It is a love of death that sickens everything.  
A dead sun stains the newsprint. It is red.  
I lose life after life. The dark earth drinks them  
She is a vampire of us all. So she supports us  
Fattens us, is kind. Her mouth is red [...]  
Men have used her meanly. She will eat them.  
Eat them, eat them, eat them in the end.  
The sun is down. I die. I make a death (157).

Esta implacable e inevitable alianza entre Eros y Tánatos corrompería la vida durante  
todo su curso y violentaría a la mujer, que se odia a sí misma por ser cómplice “natural” y sin  
tregua al “gestar cadáveres” en su útero y al evacuar vaginalmente cada mes a los “no-hijos” a  
través de la “negra” sangre menstrual, aniquilándose así tanto a nacidos como a no-nacidos:

I feel it enter me, cold, alien, like an instrument.  
And that mad, hard face at the end of it, that O-mouth  
Open in its gape of perpetual grieving.  
It is she that drags the blood-black sea around  
Month after month, with its voices of failure.  
I am helpless as the sea at the end of her string [...]  
See, darkness is leaking from the cracks.  
I cannot contain it. I cannot contain life (157).

Sus especulaciones sobre la absurdidad de la existencia humana serán turbadas por los  
melodramáticos sucesos en el verano de 1962. Sylvia descubrirá la infidelidad de Ted con una  
conocida de ambos: Assia Wevill. En “The Other” todavía sólo sospecharía este romance:  
“sulfurous adulteries grieve in a dream” (168). Los indicios serían secretos masculinos, sus  
olores extraños, “dulces pegajosos” e intempestivas llegadas nocturnas: “You come in late,  
wiping your lips/ What did I leave untouched on the doorstep—” (168), bajo la alternancia  
entre abstinencia sexual y coitos conyugales, cuya incisión provocan la irritación del clítoris  
de la esposa: “Cold glass, how you insert yourself/ Between myself and myself/ I scratch like  
a cat” (168). Pero el siguiente encabalgamiento manifestaría su lesión visceral causada por el  
hurto de la “otra” del vigor de su posesión legítima: el “semental equino”, que “sonríe burlón”

y evacúa su lujuria de forma periférica con esta deseable amante, mientras que no rozará su útero pétreo y santificado como madre de su prole: “Shriek from my belly like arrows, and these I ride/ [...] The stolen horses, the fornications/ Circle a womb of marble” (168). Los versos de otras flores en “Poppies in July” aportarían la evidencia de “apuñalamiento”. Si para Dickinson el falo era un arma a punto de abrir fuego o su rojo masculino era dañino para la vista de Sylvia en “Tulips”, la vagina es ahora letal al mutar en boca sangrante de su volcán en erupción menstrual con fumarolas incandescentes de ira y delirantes hematíes que, por la apatía y traición sexual del marido, no logran el efecto antipirético de sus “píldoras” coitales:

A mouth just bloodied.  
Little bloody skirts.  
There are fumes that I cannot touch.  
Where are your opiates, your nauseous capsules? (170).

“A Birthday Present” será la constatación del adulterio que reavivaría sus pulsiones suicidas, expresando que debería haberse matado cuando aún no existían sus dos bebés: “I am alive only by accident./ I would have killed myself gladly that time any possible way./ Now there are these veils, shimmering like curtains” (173). El innominado regalo de cumpleaños del poema es una deserción que su esposo no se atreve a entregarle: “Let us eat our last supper at it, like a hospital plate./ I know why you will not give it to me/ You are terrified” (173).

Sylvia Plath escala la cima de su carrera artística en octubre de 1962, el prolífico mes en el que, en medio del litigio de su divorcio, retará una nueva década con sus treinta años. De hecho, cuanto más dura era su vida, más fértil fue su imaginación y más extrema su escritura (Alvarez, 41). Sus tácticas de guerrilla lírica tras la punción de autoría masculina y el desgarró físico-psicológico son: una poesía compulsiva, frenética, colérica y vomipurgante, la libertad estilística, el lenguaje vernáculo “*made in USA*” frente a la norma británica, temáticas propias –no heredadas, imitadas o impuestas por su “mentor”–, con tratamiento estelar del suicidio y la sexualidad. Destacamos tres poemas eléctricos: “Stings”, “Daddy” y “Lady Lazarus”. En el primero, revive el mundo apícola con múltiples transfiguraciones identitarias hacia el clímax

de empoderamiento femenino. Desde su labor humana como colmenera<sup>15</sup> de impronta paterna y tras una vida conyugal de sequedad, confiesa su abstinencia respecto a la drogodependencia femenina de “miel” seminal y su paulatina mutación en abeja obrera –sola, laboriosa y casta:

Of winged, unmiraculous women,  
Honey-drudgers.  
I am no drudge  
Though for years I have eaten dust [...]  
It is almost over.  
I am in control.  
Here is my honey-machine,  
It will work without thinking,  
Opening in string, like an industrious virgin (CP 178).

Pero este *modus vivendi* de autoerotismo, autarquía económica y creatividad artística está sitiado por el intrusismo de su padre entomólogo y de su exmarido quienes, al conocer su conducta, pueden arrebatarse la producción de su propio panal. Para vengarse del “vendedor de su dulce” –Ted– y anterior a su liberación con una épica muerte en combate, experimentará una metamorfosis en “kamikaze” abeja reina que, ya sin confiscación materna, sobrevolará enrojecida por la herida sangrante e inyectará el veneno de su aguijón sobre el artificial hogar que provocó, primero, su esclavitud y, después este despertar autodestructivo e iracundo:

I have a self to recover, a queen.  
Is she dead, is she sleeping?  
Where has she been,  
With her lion-red body, her wings of glass?  
Now she is flying  
More terrible than ever was, red  
Scar in the sky, red comet  
Over the engine that killed her–  
The mausoleum, the wax house (178).

Tras una procesión fúnebre “entre azaleas”, Sylvia Plath vomita en “Daddy” la “miel” paterna no digerida. El parricidio de su memoria implica su recriminación por la desaparición prematura y dolorosa de dicha figura: “I have had to kill you./ You died before I had time–” (183). Para explicar su desequilibrio presente, el sujeto lírico invoca su infancia patológica y adopta el lenguaje regresivo de un bebé que pronto evoluciona hacia otro inficionado (Nance

---

<sup>15</sup> Plath se dedicó a la apicultura en esta época cuando aún habitaba en Devon, condado de la campiña inglesa.

& Jones, 126). Tras iniciales estribillos pueriles, invoca su teletransporte espaciotemporal a una Polonia bajo el yugo nazi. Esta alegoría no sólo simbolizará la boca amordazada de una niña frente a la autoridad paterna: “So I never could tell where you/ put your foot, your root,/ I could never talk to you” (*CP* 183), sino también su propia mutación en judía vienesa y Otto Plath en oficial germano con botas y uniforme con la esvástica nacionalsocialista<sup>16</sup>. Evocaría una analogía entre el hebraísmo y el discurso femenino, oprimidos por el antisemitismo y la misoginia del patriarcado, fraguando juntos el contraataque de la insurrección política y la de género (Axelrod, 55). El idioma alemán sobre la fisonomía del tirano invadiría los versos, alistándose el marido a la sádica facción de su progenitor para continuar la persecución de la víctima femenina: “Every woman adores a Fascist,/ The boot in the face, the brute/ Brute heart of a brute like you” (*CP* 183). Estas líneas manifiestan su masoquismo al ansiar recibir la vejación del fálico calzado militar en su cara. Pese a la intermitente aparición del cónyuge, ella culpabilizará al padre del trauma primigenio, revulsivo de su tentativa suicida bajo la idea freudiana del rencor por la pérdida de un ser querido como origen del odio hacia sí misma:

(He) bit my pretty red heart in two.  
I was ten when they buried you.  
At twenty I tried to die  
And get back, back, back to you (183).

Sola y sin aliados, su supervivencia forzada por familia y medicina: “They stuck me together with glue” (183) no entrañaría la volatilización del ominoso espectro paterno, intensificado por su reverberación en el “papaíto” de sus hijos, junto a quien creyó salvarse al pronunciar el “sí, quiero”: “I said I do, I do./ So daddy, I’m finally through” (183). Intentaría así exorcizar a Otto, primero, con su suicidio y, después, casándose con un hombre demasiado parecido a él (Aird, 80). Pero ambos, en coalición, son un único homicida en forma de dios, demonio y vampiro, por lo que clavar una estaca en el corazón de uno, exterminaría al otro:

If I have killed one man, I’ve killed two –

---

<sup>16</sup> Otto Plath fue alemán pero no nazi –quizá sólo simpatizante– al emigrar a Estados Unidos en 1900, mientras que los abuelos maternos de Sylvia procedían de Austria, sin haber indicios biográficos sobre su judaísmo.

The vampire who said he was you  
And drank my blood for a year,  
Seven years, if you want to know.  
Daddy, you can lie back now.  
There is a stake in your fat black heart (*CP* 183).

La superación del trauma para el psicoanálisis consiste en la confrontación narrativa del paciente con los sucesos que lo originaron, pero el sujeto femenino en este poema no se puede reconciliar con su niñez asesinando al padre porque es incapaz de reproducir su muerte al haber sucedido antes de que ella “tuviera tiempo”, obstaculizando su duelo y su presencia en recuerdos mentales (Gosmann, 53). En consecuencia, el último verso del poema: “Daddy, daddy, you bastard, I’m through” (*CP* 183) en el que parece vencer al enemigo, no implicaría una liberación osada ni un exorcismo terapéutico, sino su condena a perpetuidad a la succión masculina, siendo el suicidio la única escapatoria a su estado de “no-viva” en la tierra y no desligada de ecos subconscientes con la figura dual del amante y el padre en la canción “My Heart belongs to Daddy” interpretada por Marilyn Monroe, otra mártir de culto de los sesenta.

Sylvia Plath sostuvo una amistad con Al Alvarez en el otoño de 1962. Según éste, le confesó que sus poemas de esta estación no eran un grito de auxilio, sino la confirmación de su autosuficiencia para enfrentarse sola a la vida, económica, emocional y artísticamente (42). “Lady Lazarus” encarnaría una titánica fortaleza amazónica al adaptar la parábola bíblica del milagro de la resurrección de Lázaro en versión femenina, sin intersección divina y, de nuevo, hilvanando tragedia personal y colectiva: el Holocausto. Su estructura con 28 tripletes sería la réplica del ciclo lunar y menstrual (Curley, 213). El sujeto enfatizará que tiene nueve vidas “felinas” y la periodicidad decenal de su muerte al anunciar la número tres con treinta años:

I am only thirty.  
And like the cat I have nine times to die.  
This is Number Three.  
What a trash  
To annihilate each decade (*CP* 198).

Las secuelas de descomposición y enterramiento de este trance: “Soon the flesh/ The grave cave ate will be/ At home with me” (198) acompañarían su interpretación de un papel

de resentida víctima judía: “A paper weight,/ My face a featureless, fine/ Jew linen” (198) en su cara a cara con el enemigo. Pero la sensación epidérmica de su semblante frágil, etéreo y puro sería un artificio que ocultaría su verdadera identidad de “Mata Hari” que perseguiría ser indultada: “Them unwrap me hand and foot–” (198), para, a continuación, urdir la atrevida emboscada de seducir y tentar al presunto nazi con el espectáculo *burlesque* de su *striptease*, paradigma de la erotización femenina, que apelará a la atención de una audiencia masiva. De hecho, este transformismo como “actriz” para encarnar personalidades múltiples y antitéticas detectaría rasgos esquizoides que, en cambio, alcanzarán sinérgicas virtudes líricas. Pero entre bastidores, revelará que inició su periplo autodestructivo desde una corta edad: “The first time it happened I was ten./ It was an accident” (198), anterior a una segunda tentativa en la década siguiente, dramatizada en *The Bell Jar*, cuando, con tenacidad, casi culminó su meta final:

The second time I meant  
To last it out and not come back at all.  
I rocked shut  
As a seashell.  
They had to call and call  
And pick the worms off me like sticky pearls (198).

Orgullosa, emite su “*ars moriendi*” o panegírico de la profesionalización del suicidio: su capacidad para crearse, destruirse y reconstruirse a sí misma como acto mundano y trivial, en presente continuo, sin clausura ni agencia masculina. Acentuará su veteranía y su pericia como “autora material” que embellece y perfecciona su obra de arte: su muerte, resaltando sus atributos, a la vez, orgásmicos y satánicos por la verosímil escenografía de cada simulacro:

Dying  
Is an art, like everything else.  
I do it exceptionally well.  
I do it so it feels like hell.  
I do it so it feels real.  
I guess you could say I’ve a call (198).

Desaparecer entraña el “prodigio” a posteriori de resucitar en repetidas ocasiones y en ésta, exigirá una contraprestación pecuniaria al hombre por su curiosidad voyerista al entender que se prostituye al exhibir, obscena, su desnudez corporal y las heridas de la tortura sufrida:

For the eyeing of my scars, there is a charge [...]  
For a word or a touch  
Or a bit of blood  
Or a piece of my hair or my clothes (198).

En la siguiente escena de su representación teatral, la feroz bailarina erótica increpará al enemigo, ahora un doctor alemán, fruto de la afinidad entre la relación psiquiatra/paciente y nazi/judío por las semejanzas entre sus respectivas praxis: la terapia electroconvulsiva y la eugenesia. El colofón de esta representación entre candilejas será la advertencia de la profecía de su *vendetta* a esta figura masculina bicéfala –Dios paternalista y sanguinario Lucifer–, que encarnaría al marido por la alusión al anillo de boda: “Out of the ash/ I rise with my red hair/ And I eat men like air” (198), adoptando esta libertaria el disfraz final de ave fénix y pelirroja arpía castradora. Ante el trauma insuperable y la derrota sentimental contra el adversario, Sylvia –autora, musa y víctima a la vez– se coronaría sólo con su empoderamiento creativo por vía de la purificación en las llamas del odio. Durante este proceso en curso de aniquilarse, aniquilar y ser aniquilada –tanto visionario como patógeno, y con el abyecto cadáver viviente como heroína–, el suicidio sería una etapa transitoria hacia el resurgimiento artístico sin las embestidas del yugo patriarcal y el acto volitivo de enfrentarse al *Establishment* literario que, en cambio, es sólo ilusorio al no respetarse el correlato de su variante fisiológica, sí agotable.

Estos acústicos poemas de aullido de dolor, guerra o emancipación coincidirán con su histérica invectiva en “Medusa”, que entiende el vínculo transoceánico con su madre: “Old barnacled umbilicus, Atlantic cable” (184), como sofocante intromisión entre los cónyuges:

I didn’t call you at all.  
Nevertheless, nevertheless  
You steamed to me over the sea,  
Far and red, a placenta  
Paralysing the kicking lovers (184).

Retrospectivamente, David Lester diagnostica el cuadro clínico de Sylvia Plath como “desorden bipolar o psicosis maníaco depresiva” (659), el cual explicaría su paroxismo lírico desde una fase inicial de hiperactividad con su propia mitificación en heroína –reina, asesina o

cortesana– en poemas acelerados, paranoicos, exaltados y ulcerosos, hasta otra consecutiva de “canto del cisne” en el otoño-invierno de 1962-63 con versos conformistas, anestesiados y melancólicos. Éstos últimos evidencian su progresiva renuncia a sus conflictos vitales al creer ser incapaz de vencerlos y su desconexión respecto al mundo circundante para alcanzar sola la paz (Aird, 72). Con ecos de “The Raven” de E.A. Poe, “Death & Co.” incidirá en lo macabro y su indefensión a través de una figura doble masculina encarnando a una única muerte, ávida de sustancia sexual y de descuartizar su organismo: “Verdigris of the condor/ I am red meat. His beak/ claps sidewise: I am not his yet” (CP 205). Entre terror y placer, las campanas de la iglesia comunican que, al fin, alguien falleció: “The dead bell./ Somebody is done for” (205).

La madrugada del 11 de febrero de 1963 Sylvia Plath ingirió somníferos, introdujo la cabeza en el horno de su cocina y lo encendió tras cerciorarse de aislar este cuarto para evitar que la expansión de gas afectara a sus bebés. Fue hallada muerta a causa de una intoxicación por monóxido de carbono. Ciencia, crítica y lector han realizado su autopsia desde entonces. Al Alvarez duda que quisiera realmente desaparecer, interpretando que su suicidio supuso un grito de auxilio para librarse de la muerte invocada en su poesía o una temeraria apuesta en la que se arriesgó, cometió un fallo fatal en sus cálculos y perdió al no poder sobrevivir como sí deseaba (53-55). Pero la ingeniería de su plan autodestructivo y la concatenación de sucesos dramáticos, coincidencias, factores generadores de estrés, patologías mentales y traumas del pasado sin cicatrizar impugnarían esta exégesis. En los meses previos a la tragedia, padeció uno de los inviernos más gélidos de Inglaterra en el siglo XX con cortes de luz y calefacción, e intensificó su aislamiento con su madre al rehusar su visita o regresar para siempre a su patria. Compatibilizó sola el cuidado diurno de sus hijos enfermos con una actividad literaria por la noche entre gripes, extenuación, ayuno e insomnio, incertidumbre y ansiedad sobre un futuro, así como una gran falta de autoestima por las reseñas negativas a su recientemente publicada novela *The Bell Jar*. Su miedo a la terapia de electrochoques originó que declinara



ser internada de nuevo en un psiquiátrico (Stevenson, 294) y los antidepresivos prescritos por el Dr. Horder tardarían aún varias semanas en surtir efecto y evitar así el previsible desenlace (297). Completando su vía crucis, había desenterrado la figura paterna desde el otoño anterior y detectó que el dolor por el adulterio de Ted era aún exponencial, incandescente y necrótico.

“Edge” es considerado el último poema de Sylvia Plath, compuesto seis días antes de su defunción. Testamentario y póstumo, por un lado, mimetizaría el acto que estaba a punto de cometer con serenidad, resignación y sin victimismo, urgencia ni desesperación. Por otro, abandonaría su cuerpo y la voz poética en primera persona para asistir como espectadora a su vigilia *post-mortem*, recordando a versos de Christina Rossetti y Emily Dickinson. Sus líneas iniciales: “The woman is perfected./ Her dead/ Body wears the smile of accomplishment” (CP 224) son el clímax de su carrera literaria al resolver la ecuación entre excelencia y muerte con el cadáver femenino –idealizado y con belleza venusiana, alejado de morgues o campanas de cristal con fetos– como una obra de arte inmortal a la antigua usanza de Edgar Allan Poe y la androgénesis prerrafaelita. Pocos meses antes, mostró ya su predilección por la hermosura de imágenes funerarias egipcias en su poema “Fearful”: “She would rather be dead than fat,/ dead and perfect, like Nefertit” (207) para escapar de su propia fisonomía, deteriorada por la maternidad y la adversidad. Su persecución de orden y divinidad en “Edge” es reforzada por su alusión a la “necesidad griega”, como motivo trinitario de la proporción arquitectónica, la teatralidad del drama y el hieratismo escultórico del cuerpo inerte frente al caos, la fealdad y los renglones torcidos de la vida, percibida como travesía agotadora con tan sólo treinta años: “Her bare/ Feet seem to be saying:/ We have come so far, it is over” (224). Observamos así que Sylvia se despide del lenguaje simbólico otorgando la palabra a su organismo desnudo.

Each dead child coiled, a white serpent,  
One at each little  
Pitcher of milk, now empty.  
She has folded  
Them back to her body as petals  
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed  
From the sweet, deep throats of the night flower (224).

Estas estrofas han sido interpretadas por diversos críticos como la escenificación de la tragedia de Medea<sup>17</sup>, procedente de la mitología clásica (Mitchell, 45), sugiriendo que la voz lírica contemplaría el infanticidio de sus bebés. En contraposición, Sylvia Plath se aseguró de perecer en solitario y, paradójicamente, este poema sería su profecía revanchista vindicando la traición de Ted Hughes a través del destino funesto de su pareja Assia Wevill<sup>18</sup>: su gemela, su lectora con remordimientos u otra víctima eclipsada por el hombre o el fantasma de la primera esposa muerta. En estos versos, la mujer simboliza una rosa que repliega sus pétalos, se cierra a la sexualidad polinizadora –sin ser ofrenda floral de la tradición ofeliana– y acoge a sus dos hijos en cada uno de sus senos, secos y sin leche materna, en sintonía con la negativa en “Three Women” de engendrar más cadáveres. La autora exhibirá su ambivalencia en relación a la maternidad durante sus últimos meses. Por un lado, suponía una pesada carga inhibidora de su flamante imagen pública como escritora y, por otro, una cruel arma arrojadiza contra mujeres infértiles, o un caudal poético de amor y de entusiasmo exaltados en “Child”: “Your clear eye is one absolutely beautiful thing./ I want to fill it with color and ducks,/ The zoo of the new” (CP 216). En “Edge”, el rejuvenecimiento regresivo y la clausura *contra natura* de la rosa hacia etapas fetales implicarían el retorno conjunto de la madre y su prole hacia una idealizada vida intrauterina, sin estar ubicada en la matriz de Aurelia Plath. En psicología, el “suicidio esquizoide” no expresa el deseo de morir, sino de volver al vientre materno para escapar de situaciones insostenibles y renacer después para vivir una segunda oportunidad en la tierra (Guntrip, 217-18). La muerte voluntaria sería, en definitiva, promesa de protección y de reafirmación identitaria en oposición a leyes naturales y sociales. En las últimas estrofas, la flor contaría con la complicidad de la noche en un jardín de “perfumada” sangre femenina,

---

<sup>17</sup> Medea asesinó a sus dos hijos en común con su esposo Jasón tras haberla abandonado por otra mujer.

<sup>18</sup> En 1969, Assia Wevill se suicidó y cometió el infanticidio de su propia hija, fruto de su relación amorosa con Ted Hughes. Optó por el *modus operandi* de Sylvia Plath: barbitúricos e inhalación de monóxido de carbono.

pero no de una luna desnaturalizada que no aporta su luz astral, sino que observa, distante y rocosa, el predestinado desenlace, aunque deliberadamente planeado, de otro ser humano más.

Esta poesía tardía de Sylvia Plath sería confesional, pero sus tonos tenues y estoicos imitarían cualidades dickinsonianas con mensajes crípticos, oblicuos y elípticos que brindarán lecturas plurales. No escupirá la ira visceral, la carcoma mental y el frenesí sexual de versos de meses atrás. Especularíamos, incluso, que somatizaría su esterilidad imaginativa, producto de un posible bloqueo creativo tras su otoñal cúspide a borbotones, dejando a su paso exiguas reliquias líricas durante su último y glacial invierno. Sin embargo, refleja temáticamente su obstinada convicción de *continuum* no traumático entre cópula, embarazo, nacimiento, vida, muerte y resurrección a través de la purificación regenerativa del suicidio. Pero el triunfo en su poesía sin artificio sería el espejo de su fracaso humano al no detener, sino enardecer, la locomotora del proceso bioquímico de la apoptosis. De hecho, no se benefició de las virtudes paliativas y curativas de la escritoterapia hacia la supervivencia, sino que ésta le suministró sustancias estupefacientes y alucinatorias, desquiciantes para su mente y letales para su cuerpo, aunque sublimes para el arte. Pese a su inclusión indiscutible en el canon, círculos académicos conservadores han calificado a esta creadora como poeta menor por los rastros abundantes de trastorno psíquico en su corpus literario. En contraposición, el público y cierta crítica la han colocado en un altar como mártir de Ted Hughes –“diabólico”, “maltratador” o, en todo caso, “secuaz del patriarcado”–, que no coincide casualmente con la segunda ola del feminismo de los sesenta. De hecho, es transfigurada en icono cultural, nutrido por biografías, novelas y películas de su historia, que acusará a su época de sus deficiencias en cuestiones de género. Bien sea su muerte voluntaria el castigo a sus tiranos –padre, madre y esposo– en sus tres décadas de vida o la consecuencia de su patología mental, Sylvia Plath lograría, a su pesar o no, perpetuar el paradigma “androgenético” de la escritora con triádico papel estelar: musa de su creación artística, heroína de su tragedia épica y autora material de su autodestrucción.

## 16. El cuerpo de Anne Sexton: parada cardiorrespiratoria-ritmos biológicos

Razors pain you;  
Rivers are damp;  
Acids stain you;  
And drugs cause cramp.  
Guns aren't lawful;  
Nooses give;  
Gas smells awful;  
You might as well live.

DOROTHY PARKER

Prosaica y sincera, Dorothy Parker sintetizará en “Résumé” (1926) el porfolio de los métodos disponibles para autodestruirse antes de concluir que la vida también es una opción plausible. La escritora Maxine Kumin afirmará que su gran amiga Anne Sexton (1928-74) sí contempló ésta última y logró sobrevivir 18 años gracias a la escritura, mientras que todo lo demás a su alrededor colapsaba: tragedias familiares, rebrotes de enajenación mental y una sucesión de terapeutas ineficaces (xxiii-xxiv). Durante las casi dos décadas que durará su carrera artística, la sexualidad y el suicidio serán sus endémicas constantes “vitales” y, junto al tratamiento psiquiátrico, serán igualmente los pilares medulares de una poesía curativa, confesional y vertebrada no sobre el cuerpo de la mujer y sus ritmos biológicos, sino desde éstos mismos. Mientras que con Sylvia Plath hemos respetado una cronología cíclica que reconstruye su trauma personal mediante el rastro de su corpus literario y su colofón lírico con forma de “nota de despedida” que anticipa su suicidio, para Sexton invertiremos el orden formal entre su deseo nihilista de desaparecer y pulsiones sexuales de vida al constatar la alta prevalencia de esta primera cuestión en su debut y primeras obras, mientras que la segunda – entre exaltación y aflicción– domina el ecuador y la recta final de un recorrido poético que, sin prescindir de la temática de la muerte, no haría presagiar el trágico desenlace de 1974.

Esta escritora nació y, casi siempre, vivió en los acomodados suburbios de Boston. Sin optar por acceder a la universidad y con una breve trayectoria profesional en la moda debido a su singular físico, Anne Gray se convirtió en esposa y ama de casa con sólo 20 años al fugarse y casarse posteriormente con Alfred Muller Sexton III, coincidiendo temporalmente con los

años de conformidad e innominable pesadumbre de la “mística femenina” de los cincuenta. Padebió depresiones post-parto tras nacer sus dos hijas, Linda y Joyce, en 1953 y 1955, que derivaron en severos trastornos mentales, en un intento de suicidio el día de su 28 cumpleaños por sobredosis de barbitúricos y en su subsiguiente internamiento en un psiquiátrico. Después de diagnosticar su alto coeficiente de inteligencia, Dr. Martin Orne alentará a su paciente Anne Sexton a que retome sus primeras incursiones poéticas de pasadas épocas estudiantiles y a que participe en talleres de creación literaria como componente integrante de su terapia. Ella misma revelará que, tras estos graves episodios de aguda crisis personal, experimentó un “renacimiento a los 29 años” gracias al influjo benéfico del arte (McMillen, A14), el cual está diametralmente opuesto al itinerario de su compañera Plath en el mismo umbral de los treinta.

Su obra lírica será el exponente temáticamente más puro de la escuela confesional por sus sobresalientes dotes narrativas para articular cualquier elemento autobiográfico en verso, desde un coloquialismo vernáculo estadounidense y distanciada de la elipsis dickinsoniana: anécdotas cotidianas, recuerdos y traumas del pasado, fantasías oníricas, la invasión del inconsciente en su mente o la planificación autodestructiva– todas ellas mediante su anatomía, el ciclo biológico de la mujer y el proceso químico de la apoptosis. Superpuesto a este potente sustrato fisiológico, íntimo y terapéutico, su ímpetu estético por crear una belleza autónoma inherente al poema, alcanzando así un orden formal y congruente, a contracorriente al partir de materias primas caóticas y tabúes, se hermanará a una vocación oral perseguida en versos nacidos para ser escenificados durante lecturas públicas y exhortar una respuesta empática en una audiencia identificada con ella. Bella, magnética, llamativa, “*sexy*” y segura de sí misma en estas actuaciones que la transfigurarán en celebridad, Maxine Kumin describe, en cambio, a Anne Sexton como una niña asustada y tímida que se sintió rechazada e infravalorada por padres, hermanas y profesores (xxi-xxii). Recibiendo diversas condecoraciones y doctorados honoríficos de prestigiosas universidades a lo largo de su vida, el distinguido Premio Pulitzer

de poesía, que obtuvo por su volumen *Live or Die* en 1967, manifestará la embrionaria permisividad del canon literario desde la segunda mitad del siglo XX para abrazar e integrar las dos temáticas líricas estelares de Anne Sexton –femeninas, heterodoxas y controvertidas– que exploraremos a continuación. Primero, el suicidio y, posteriormente, la sexualidad que oscila entre un matriarcado glorificado y un patriarcado con su erotización como niña-mujer, para, finalmente, cerrar el círculo de su vida y obra con su ya conocida coda autobiográfica.

Sólo en raras ocasiones, la escritora conectará el deseo de muerte con la naturaleza. En “Leaves that Talk”, voces “sáficas” adoptarán el cuerpo de hojas verdes para exhortar a la escritora a unirse a ellas: “calling out their death wish:/ ‘Anne, Anne, come to us’./ To die of course” (*Complete Poems*, 540-41<sup>19</sup>). La primavera sería el preludio de un desplazamiento a un invierno mortal en compañía de un profético y embaucador mundo vegetal, predestinado a desaparecer como ella. En un mismo tono, “Starry Night” dibujaría el escenario ideal para perecer: un paisaje nocturno, pacífico y silencioso, embellecido conforme al cuadro con título homónimo de su pintor favorito: Van Gogh. En la inmensidad de su cielo estrellado, no de una tierra urbanizada, es donde ella querría librarse de la vida de forma indolora y extática. Su “vivo” grito de muerte: “Oh starry night! This is how I want to die” (*PS*, 53) se propagaría fuera de su propio ser y formaría una imagen natural que evidenciaría, además, cómo quiere desaparecer en este espacio aéreo que combinaría creatividad y destrucción (Loizeaux, 122). Aunque esta noción sea abstracta y romantizada a la antigua usanza lírica, su identificación suicida con el artista holandés es concreta y los escasos versos con temática floral de su corpus lírico tienden a reproducir ritmos biológicos. En “The Break”, las rosas se marchitan y dejan de ser fértiles como su “corazón destrozado” tras el fracaso sentimental: “My one dozen

---

<sup>19</sup> A partir de ahora las referencias al corpus poético de Anne Sexton se realizarán con la abreviatura *PS* seguido del número de página de la edición *The Complete Poems* (ed. 1981). Sin que hagamos referencia a los mismos de forma individualizada, esta obra contiene todos los volúmenes publicados durante su vida o de carácter póstumo: *To Bedlam and Part Way Back* (1960), *All My Pretty Ones* (1962), *Live or Die* (1966), *Love Poems* (1969), *Transformations* (1971), *The Book of Folly* (1972), *The Death Notebooks* (1974), *The Awful Rowing toward God* (1975), *Mercy Street* (1976), *Words for Dr. Y.* (1978), y otros materiales recopilados por su hija Linda.

of roses are dead./ They have ceased to menstruate. They hang/ there like little dried up blood cots” (PS, 191). Inclusive, este poema evidenciaría la distorsión cognitiva de una autora que visualiza y magnifica la muerte en cualquier faceta ordinaria de la realidad (Wedding, 142).

Afín al epigrama de Dorothy Parker, el dilema del suicidio para Sexton, erotizado en su obra y realizando una “animalidad” femenina asumida, no girará en torno a insondables cuestiones existencialistas y filosóficas sobre el valor de la vida o su absurdidad, sino a su ideación con vocación empírica mediante un infalible *modus operandi*. Aunque en la segunda parte del capítulo indagemos en una génesis y exégesis con impronta sexual de sus impulsos vitalistas y autoexterminadores, su poesía adscrita sólo a la muerte voluntaria perseguirá dar respuesta a “cómo” ejecutarla, no a “por qué” ni señalar “quién”, aparte de ella misma, es el culpable de su drama humano. Asimismo, expondrá que este arrebató instintivo y apoptótico sería el cromosoma primordial de su patrimonio genético y de su identidad. “Wanting to Die” ilustraría todas estas teorías con el tropo de la carpintería. Su versificado pensamiento suicida, definible como mecanismo mental osmótico entre flujos constructivos y destructores, utilizará la jerga especializada y los utensilios propios de este gremio, a la vez que refleja que la suma entre la ininteligibilidad inmanente a la autoinmolación y la coherencia semántica del acto estético de su canalización lingüística puede alcanzar efectos sinérgicos. El deseo de muerte, impregnado de matices sexuales al ser “poseído y saciado”, es estimulante y constitutivo de la esencia del genuino Yo de la voz lírica, pese su antagonismo al pudrir su sustancia orgánica:

But suicides have a special language.  
Like carpenters they want to know which tools.  
They never ask *why* build.  
Twice I have so simply declared myself,  
Have possessed the enemy, eaten the enemy,  
Have taken on his craft, his magic (PS, 142-43).

Este poema parecería ser la réplica de la autora a un Tú –marido, amigo o médico– que intentaría mostrarle la cara amable de la vida (Hume George, 1984, 22). Pero, para ella, su furtiva e ineludible cita con su “adversario” es más placentera que cualquier roce caluroso

con el doméstico “mobiliario terrestre”, sin desenmarañar su motivación incognoscible más allá de un irrefrenable estímulo libidinoso. Instantáneas de un atentado fallido de agresión contra sus órganos, con olvido sensorial y escatológico, se sublimarían en deseo regresivo de líquido amniótico y penetración por el cuello de la matriz materna de vuelta hacia una adictiva existencia fetal que, incluso, los niños sin propensión autodestructiva recordarían con placer:

Warmer than oil or water,  
I have rested, drooling at the mouth-hole.  
I did not think of my body at needle point.  
Even the cornea and the leftover urine were gone.  
Suicides have already betrayed the body  
Still-born, they don't always die,  
But dazzled, they can't forget a drug so sweet  
That even children would look on and smile (*PS*, 143).

Esta alusión a la protección uterina y a gustos infantiles defendería un enfoque insólito en torno a la inocencia y la pureza de la opción del suicidio en quienes deberían haber nacido muertos, pero fueron condenados a la vida y ansían retornar al vientre de la madre (Hume George, 1984, 24). Las tentativas autodestructivas serían su triste historial de contusiones que correen sus tejidos subcutáneos en profundidad hasta alcanzar su esqueleto, frente a los que la muerte definitiva es una medicina curativa que cicatriza estas “viejas heridas” sin recomponer la carne humana, sino realizando la promesa diferida de liberarla de este cuerpo o “cárcel”:

Death's a sad bone; bruised, you'd say,  
And yet she waits for me, year after year,  
So to delicately undo an old wound,  
To empty my breath from its bad prison (*PS*, 143).

El romance mundano descrito como “infección” y un teléfono descolgado en busca de aislamiento en las últimas líneas de “Wanting to Die” apuntarían, *in extremis*, a causas no verificables de esta invocación a una energía autoexterminadora. En contraposición, muchos poemas de Anne Sexton invertirán el orden lógico de los lexemas del tradicional y femenino paradigma romántico de *Liebestod*<sup>20</sup>, que ella desearía en favor del genitivo “*Todsliebe*”, entendiendo éste último como los flirteos con una muerte que se metamorfosearía en hombre

---

<sup>20</sup> Término alemán que significa “muerte por amor” del aria de *Tristan und Isolde* del dramaturgo R. Wagner.



o, al menos, en amante, como vemos en dos ejemplos antitéticos. “Sylvia’s Death” evocará la noticia del suicidio de su amiga a la que conoció en 1959 en el taller literario bostoniano de Robert Lowell, el poeta más notable de Estados Unidos en ese momento. Anne recordará sus conversaciones con ella, regadas de licor y confidencias sobre un mismo delirio aniquilador que las hermanaba con intensidad orgánica: “The death we said we both outgrew/ the one we wore on our skinny breasts/ the one we talked of so often each time” (126). Pero en este poema, la complicidad entre estas dos mujeres que guardaron un contacto transatlántico durante años tornaría inconscientemente en celos enfermizos. El mito artístico de la mujer muerta –idolatrada y bella– en manos, esta vez, de una morena Sexton no emanaría la calma de contemplar el cadáver inerte de una rival que podría aventajarla como creadora –la rubia y escultural Plath–, ni la garantía de su propia supervivencia atesorada por Edgar Allan Poe o los prerrafaelitas. En cambio, somatizaría una envidia visceral contra la “usurpadora” que se le adelantó al degustar el iniciático “orgasmo” autodestructivo fugándose con “el chico” que era el codiciado objeto de deseo erótico perteneciente a ambas: “Thief!– / How did you crawl into,/ [...] the death I wanted so badly and for so long,” (126). Para Anne, el suicidio sería el glamuroso “accesorio” de moda que se paga con el caro precio de la vida, pero que realza su belleza femenina con “la corona” de la inmortalidad de su arte. Su competitividad alcanzará el extremo de querer imitar a Sylvia siendo ella también internada en McLean Hospital (Beam, 101). Pero, en todo caso, estos versos elegíacos ante “la adversaria” finada atestiguan para Elisabeth Bronfen la revivificación de la fascinación obsesiva de Sexton por la muerte (402).

Aunque posea cualidades antropomórficas, “*der Tod*”<sup>21</sup> no es siempre un galán joven y apolíneo, sino un hombre maduro y obeso en “For Mr. Death who stands with his door open”:

Now your beer belly hangs out like Fatso.  
You are popping your buttons and expelling gas.  
How can I lie down with you, my comical beau  
When you are so middle-aged and lower-class (PS, 352).

---

<sup>21</sup> La muerte se traduce como “*der Tod*” al alemán con género gramatical masculino, frente a lenguas románicas.

Envejecido como la voz poética por el trascurso del tiempo y con plena disponibilidad para un divertimento que conjuraría a Eros y Tánatos, a esta repulsiva figura masculina con rasgos identitarios del totalitario religioso –el Papa– y político –Mussolini–, se le achacaría la paternidad de sus “bebés” o pretéritos intentos suicidas. Frente a la diligencia demoledora de este “pretendiente” con el aborto, el ahogamiento o la asfixia en cámaras de gas, ella optará por el placer masoquista de dilatar la duración temporal de la bacanal de su advenimiento y de recrearse en esta conclusiva *rendez-vous*, como si se tratara de un espectáculo pornográfico: “but when it comes to my death let it be slow/ let it be pantomime, this last peep show” (352).

Por su competencia redentora para erradicar sus “lascivas” pulsiones autodestructivas, Anne Sexton se someterá a la potencia de dos masculinizadas instituciones del patriarcado: la religión y la psiquiatría. Su “relación sentimental” con la primera será ambivalente. En “Rowing” emprenderá una travesía marítima remando hacia un Dios benevolente para escapar del naufragio de la vida y garantizar su rescate eterno. Confía en que su amor infinito destruya la parte nauseabunda de sí misma, metamorfoseada en “rata”, o que la acoja con clemencia en su glorioso reino bajo esta forma animal: “I will get rid of the rat inside of me,/ the gnawing pestilential rat./ God will take it was his two hands and embrace it” (418). Sus intercambios eclesiásticos serán, en cambio, menos satisfactorios. En “Is it True?” igualmente se bautizará a sí misma con un denigrante pseudónimo –“señorita perra”–, cuando debate con un sacerdote cuál, entre todos los pecados que ha cometido, entrañaría llevar al diablo dentro de sí misma:

But the priest understands  
When I tell him that I want to  
Pour gasoline over my evil body  
And light it,  
He says, ‘That’s more like it!  
That kind of evil!’ (448).

A diferencia de la benignidad del vicio de la carne o del “fuego” satánico del tabaco<sup>22</sup>, el suicidio es imperdonable para la Iglesia al reflejar la encarnación del maligno en el cuerpo.

---

<sup>22</sup> Entre otras adicciones –alcohol y barbitúricos–, Sexton se sentía culpable de ser una fumadora empedernida.

Para combatirlo, irá a la caza de un Dios salvador para (auto)exorcizarse, pero no le hallará materializado en Tierra Santa, plagada de hoteles y de rascacielos, ni en Roma por la lejanía del pontífice que saluda altivo desde una ventana del Vaticano. Admitiendo su egoísmo al anhelar marcharse de este mundo y sin expectativa alguna sobre el más allá, “Suicide Note” es una carta de despedida dirigida a un ser querido. Aunque la mayoría de los poemas de Anne Sexton narran sus conatos autodestructivos a posteriori, éste dramatiza su planificación especulativa (Hume George, 1984, 27). En él, se compararía con una figura humanizada de la religión: Jesucristo, debido a su viaje a Jerusalén donde será ejecutado por “voluntad propia”. Además, desafía a la muerte natural, o por designios divinos, metaforizada en los “gusanos” del enterramiento cristiano –vetado al suicida–, que es el destino inexorable e igualitario para todo los seres humanos, decidiendo, ante esta falta de inmunidad, incrementar la velocidad de su “bólide”–sus impulsos mortales– y perseguir, de nuevo, al mismo e infame ente masculino:

... Everyone has a death [...]  
Waiting for him.  
So I will go now  
Without old age or disease,  
Wildly but accurately,  
Knowing my best route (*PS*, 158).

Una vez que inicia esta carrera kamikaze, no habría marcha atrás: ni las bondades de la vida terrenal ni la juventud de una voz poética aún menstruante –y, por lo tanto, joven–. Los últimos versos constatarían que el mundo no derramará lágrimas ni cambiará ante su ausencia.

Durante los casi veinte años dedicados a la poesía, Anne Sexton mantuvo una relación de “amor-odio” con la psiquiatría. Aunque se culpará de sus patologías mentales y del daño ocasionado a su familia, como exploraremos más adelante, se visualizará a sí misma como la prisionera de unos terapeutas ineptos. En “You, Doctor Martin” recordará su encarcelamiento hospitalario regido por un hombre –poderoso y condescendiente– dentro de un “harem” de mujeres “felinas” que le adoran: “Of course, I love you; you lean above the plastic sky,/ god of our block, prince of all the foxes” (3). Pero le acusa de su infantilización y amansamiento:

“There is no knives/ for cutting your throat. I make/ moccasins all morning” (3). No tendrá fe en que esta praxis clínica de rehabilitación surja los efectos “deseables” de supervivencia a largo plazo: “I mend what another will break/ tomorrow” (3), ya que sensorialmente la muerte perforaría la preceptiva higiene intramuros del psiquiátrico para seguir empujando el cuerpo de la paciente hacia la fuga autodestructiva: “I speed through the antiseptic tunnel/ where the moving dead still talk/ of pushing their bones against the thrust of cure” (3). Aunque se pregunte si logrará recuperarse, admite que el suicidio integra desde entonces su verdadero Yo y su personalidad lírica: “I am the queen of all my sins/ forgotten. Am I still lost?/ Once I was beautiful. Now I am myself” (4). Ser la autora de esta sublimación estética le otorgaría, asimismo, la primicia de una autonomía alcanzada con respecto al “bello” y místico animal que fuera anteriormente por culpa de la domesticación patriarcal. Mientras que Anne Sexton componía *Live or Die*, el volumen que recopilará numerosas especulaciones sobre la muerte voluntaria, el terapeuta de esa época intentaba insuflarle coraje para proseguir con su misión artística al rogarle: “no acabes con tu vida, tus poemas podrían significar algo para alguien algún día” (Shurr, 187). Pese a ello, la ciencia estará endemoniada para ella. En “Words for Dr. Y.”, enfatiza que el internamiento psiquiátrico no tiene la loable misión de sanar la mente del demente, sino de enjaular, desnudar, vejar, torturar, ridiculizar y deteriorar su cuerpo:

Bodies wrapped in elastic bands,  
Bodies cased in wood or used like telephones,  
Bodies crucified up onto their crutches,  
Bodies wearing rubber bags between their legs,  
Bodies vomiting up their juice like detergent,  
Bodies smooth and bare as darning eggs (PS, 603).

En “The Doctor of the Heart”, desatará su rabia contenida de “mártir” por su forzosa subordinación a métodos invasivos –veladamente los electrochoques–, recriminando al causante humano de tal castigo físico, otro de tipo emocional ante su carencia de compasión:

You say my heart is sick unto.  
You ought to have more respect!  
You with the goo on the suction cup.  
You with your wires and electrodes

Fastened at my ankle and wrist,  
Sucking up the biological breast (301).

Ella misma investigará y averiguará los desencadenantes de sus agudas tendencias suicidas: las heridas mentales derivadas del fallecimiento de sus padres, para las cuales su terapeuta estará inhabilitado. No obstante, su resolutivo emprendimiento de control del rumbo de su vida sin optar por la vía autodestructiva pretende, en consanguineidad con Sylvia Plath, zafarse de un genocida psiquiatra nazi al que agredirá verbalmente y escupirá al deducir que lo que realmente persigue con su diagnóstico clínico de debilitamiento femenino es su muerte:

I am at the ship's prow.  
I am not longer the suicide  
With her raft and paddle.  
Herr Doktor! I'll no longer die  
To spite you, you wallowing  
Seasick wallowing man (302).

En el margen opuesto, confiesa en “Flee with your Donkey” que su retorno a la rutina y “ruina” moral del manicomio delatará tanto su reincidencia “criminal” como su picaresca para reiterar su ingeniería escapista sorteando el control policial: “The suicide arrives with extra pills sewn/ Into the linen of her dress” (99). Con desordenados *flashbacks* reconstruirá la “trivial” anécdota de su traslado en ambulancia al hospital durante una reciente tentativa:

Was it last month or last year  
That the ambulance ran like a hearse  
With its siren blowing on suicide—  
Dinn, dinn, din!—  
A noon whistle that kept insisting on life  
All the way through the traffic lights? (103).

La muerte voluntaria supone la certificación de la locura. Ésta última hechizará a Anne para que se vengue de sus opresores y se fugue de su “alojamiento vacacional”, cabalgando a lomos de un burro –animal masculino y sexualizado– rumbo a su instintiva “promiscuidad” autodestructiva y reproduciendo para ello cualquier estrategia suicida previamente manejada:

Flee on your donkey,  
Flee this sad hotel,  
Ride out on some hairy beast,  
Gallow backward pressing  
Your buttocks to his withers,

Sit to his clumsy gait somehow.  
Ride out any old way you please! (104).

Hoy en día, el diagnóstico médico de Sexton sería un desorden bipolar con delirios y alucinaciones (Wedding, 143). Paradójicamente, su tratamiento psiquiátrico y psicoanalítico se configurará como una educación autodidacta que le permite el escrutinio intensivo de su enfermedad mental y que, incluso, llega a instrumentalizar en su favor para realzar su destreza verbal aplicada a la creación lírica ante su incapacidad manifiesta para las labores domésticas (Middlebrook, 1983, 587). En “Letters to Dr. Y”, la autora ilustraría un ejercicio terapéutico de su facultativo para describir estas distorsiones cognitivas de naturaleza visual: “My manic eye sees only the trapeze artist/ Who flies without a net./ Bravo, I cry, swallowing the pills” (PS, 562) y auditiva, que revalidarían este dictamen añadiendo ella su “toxicomanía” suicida:

Death,  
I need my little addiction to you.  
I need that tiny voice who,  
Even as I rise from the sea,  
All woman, all there,  
Says kill me, kill me (561-62).

El cuadro clínico de Anne Sexton se completaría con la dependencia de su organismo de sustancias estupefacientes y sedativas: alcohol y barbitúricos. El ciclo de estas adicciones incluiría tanto voces seductoras que incitan al consumo desenfrenado como otras atacantes que, sin ser disuasorias, provocan dolor y angustia (Firestone, 124). El licor actuaría dentro de un lento proceso autodestructivo que, en “Imitations of Drowning”, mimetizaría, con dosis diarias, el purificador ahogamiento en el medio acuático: “This August I began to dream of drowning. The dying/ went on and on in water as white and clear/ as the gin I drink each day at half-past five” (PS, 107-108). Estos versos contrastan con el odio a sí misma por su estado habitual de embriaguez y los descalificativos de “borracha” en “Cigarette and Whiskey and Wild, Wild Women”, cuando contempla su deterioro anatómico: “Do I not look in the mirror,/ These days,/ And see a drunken rat avert her eyes?” (537). Sin encontrar consuelo en el arte, su drogadicción, definida como “hambre”, reactivaría su inclinación por desaparecer, pero

sugiriendo que emplearía un *modus operandi* más letal: “Do I not feel the hunger so acutely/  
That I would rather die than look/ Into its face?” (537). “Mujer de excesos y gula”, como ella  
misma se califica en este poema, la autora no desmentirá tampoco su abuso de somníferos y  
de narcóticos. En “The Addict” se coronaría con el dudoso título de “reina” por su erudición  
en la materia, recurriendo a la simbología de regímenes alimenticios para desdramatizar este  
hábito “vital” que entrañaría el pausado racionamiento de la muerte a lo largo del tiempo:

I’m on a diet from death [...]  
My supply of tablets  
Has got to last for years and years.  
I like them more than I like me.  
Stubborn as hell, they won’t let go.  
It’s a kind of marriage.  
It’s a kind of war  
Where I plant bombs inside  
Of myself (165-66).

Esta medicación (auto)prescrita sería tanto una guerra perjudicial para su cuerpo por  
sus explosiones violentas como un enlace conyugal con “besos químicos” que brindaría el  
ansiado efecto anestésico: la progresiva pérdida de la consciencia y el desplome extático en el  
sueño. Antes de ello, puntualizará que esta ingestión autodestructiva es inofensiva para el  
prójimo: “An innocuous occupation./ Actually I’m hung up on it./ But remember I don’t make  
too much noise” (166). En definitiva, las adicciones de Sexton escenificadas en sus poemas  
son su panegírico al estado comatoso y detectarían que su deseo no sería siempre alcanzar la  
definitiva parada cardiorrespiratoria, sino también aliviar temporalmente un dolor emocional  
con el cese cognitivo y de la percepción sensorial cuando no existe otra salida. De hecho, su  
poesía como disyuntiva constante entre sobrevivir y perecer igualmente se decantará por su  
insubordinación activa al dicotómico pensamiento suicida y al clímax de su materialización  
en martirio corporal. Por un lado, se resigna a subsistir, rendida a la evidencia de la imbatible  
supremacía de la existencia orgánica frente a su psique patógena en “The Poet of Ignorance”:

True, I have a body  
And I cannot escape from it.  
I would like to fly out of my head,

But that is out of question.  
It is written on my tablet of destiny  
That I am stuck here in this human form (434).

Por otro, en “Live” se niega a probar de nuevo “la cicuta” autodestructiva y prolongar su dilatada drogodependencia: “I was a killer,/ anointing myself daily/ with my little poisons” (169). Cuidando su instinto de conservación y visualizando oportunidades de futuro, enaltece los alicientes de continuar viva: “I say Live, Live because of the sun,/ the dream, the excitable gift” (170) y su empoderamiento como esposa y escritora: “I’m an empress./ I wear an apron./ My typewriter writes” (169). Sin embargo, cada nuevo día de resistencia es sólo una pequeña victoria frente a una muerte siempre al acecho, como refleja en este tropo de “Madame arrives in the Mail”: “Death sits with his key in my lock/ Not one day is taken for granted” (599).

Las estadísticas de estudios científicos demuestran que, a diferencia de otro tipo de escritores y de la población en general, los poetas son más proclives a la locura y al suicidio, siendo el predominio lírico del introspectivo pronombre Yo su más claro indicio (Kaufman & J. Sexton, 271). Mientras que los versos frenéticos y caóticos de Sylvia Plath incidieron en su desequilibrio psíquico, la coherencia lingüística y la narratividad en la obra de Anne Sexton favorecieron a su combate cuerpo a cuerpo por la supervivencia y al dominio de sus pulsiones autodestructivas. Ella llegará a definir el poema como “un shock placentero y penoso para los sentidos al doler como un hacha que corta un bloque de hielo” (citado en Marx, 561-62). Inhibiendo así la incomunicación e ininteligibilidad inherentes a sus patologías, sus virtudes antibióticas y cicatrizantes serían un tratamiento “homeopático”, más efectivo para convivir consigo misma, con sus adicciones y el protagonismo de la muerte en su realidad fisiológica, mental y artística. Conseguirían, asimismo, identificar la sexualidad femenina como fuente de trauma y vida con el aplauso a sus ritmos biológicos y la abundancia del benéfico “nosotras”. Al revivir y estilizar su experiencia mediante la poesía, comenzaría el proceso de curación de la “escritoterapia”. Frente a ello, Suzanne Juhasz admite que, pese a la disciplina y al éxito de



la dedicación profesional de Anne Sexton a las letras que retrasó su suicidio, sólo la cordura podría haber salvado a la “mujer”, aunque habría exterminado a la “artista” (1979, 267).

\* \* \* \* \*

¡Mujeres!... La belleza es una forma  
Y el óvulo una idea –.  
¡Triunfe el óvulo!  
Dentro de la mentira de la vida  
Existe una verdad [...]  
(que es) que nada en la Natura  
Debe perderse.  
La tierra es el moral porque procrea  
Abre la entraña a la simiente y brota dándonos trigo.  
El vientre que se da sin reticencias  
Pone un soplo de Dios en su pecado.  
Son para él las rosas que abre el sol.  
Él vibrará como una cuerda loca  
Que el Misterio estremece.

ALFONSINA STORNI

Sometimes every aperture of my body  
Leaks blood. I don't know whether  
To pretend this is natural.  
Is there a law about this, a law of nature?  
You worship the blood  
You call it hysterical bleeding  
You want to drink it like milk  
You dip your finger into it and write  
You faint at the smell of it  
You dream of dumping me into the sea.

ADRIENNE RICH

El ciclo de fertilidad femenina que abarca desde la ovulación hasta el desprendimiento del endometrio por la vagina, entraña una serie de cambios hormonales y comportamentales, regularizados por discursos médicos e ideológicos en concordato y sin la intervención de la mujer en primera persona hasta el siglo XX. Entonces, Alfonsina Storni ovacionará al óvulo como semilla de la vida en “Fecundidad” (1916), mientras que la escritora estadounidense Adrienne Rich en “Waking in the Dark” (1973) cuestionará su esencia natural para denunciar la misoginia de su apropiación patriarcal. En cambio, la autenticidad de la realidad biológica propiciará la reconciliación psíquica de Anne Sexton para impedir que sucumba al nihilismo suicida y a la fragmentación social por culpa de sus heterogéneos papeles sociales: esposa, madre, ama de casa, amante, celebridad, poeta y paciente. En *Le Rire de la Méduse* (1975),

que es el ensayo seminal de “*L’Écriture Féminine*”, Hélène Cixous refutará el credo freudiano de la sexualidad femenina como “continente oscuro e inexpugnable” (2048) para liderar un movimiento rupturista que urge a las mujeres a escribir sobre sí mismas a través de su propio cuerpo, al cual deberían regresar para que éste sea “oído”, ya que ha sufrido la confiscación androcéntrica hasta ese momento (2043). Pese al afán cultural de recluir la verdad fisiológica a esferas privadas, Anne Sexton tendrá la convicción de que el organismo puede igualmente irrumpir en lo público y manifestarse en el arte (Ostriker, 1983, 252). Por consiguiente, exploraremos a continuación la sección de su corpus poético que ilustraría su ardiente defensa de la anatomía femenina al articular, exhibir y sublimar sus ritmos biológicos, la transcripción cerebral de éstos en erotismo, así como su interacción carnal o afectiva con ambos sexos. Además del trastorno mental, la drogadicción o el suicidio, esta autora apelará a insólitas y “anómalas” temáticas líricas, como la menstruación, la masturbación, el aborto, el incesto, la violencia doméstica, la cirugía ginecológica, la libido femenina o la infidelidad de la mujer.

Anne Sexton indaga en su periodo desde la menarquia hasta la menopausia. En “Those Times” rememora la primicia de su confrontación con el sangrado mensual bajo su inocencia e inexperiencia, que adornarían esta mutación endocrina y cultural durante su adolescencia:

I did not know the woman I would be  
Nor that blood would bloom in me  
Each month like an exotic flower,  
Nor that children,  
Two monuments,  
Would break from between my legs  
Two cramped girls breathing carelessly,  
Each asleep in her tiny beauty (*PS*, 121).

La menstruación ha sido estigmatizada como maldición y tabú asociado con la vida y la muerte, por lo que se ha ocultado desde primitivas sociedades occidentales (De Beauvoir, 1949a, 251). Esta constante se traduciría en la estilización lírica por parte de la autora de la desinformación ancestral con la que las niñas afrontan su primera regla. Esencia orgánica y discursiva de la feminidad, profundizará igualmente en el terror y la depresión que suscitan la

menopausia sin contemplar factores psicológicos positivos del envejecimiento fisiológico. En “Menstruation at Forty”, la simbiosis entre madre e hijo se expresa mediante la constatación de que la muerte del “no nacido” tras la hemorragia mensual: “All this with you—/ two days gone with blood” (*PS*, 137) conllevará pronto la suya propia como mujer aún fértil: “Two days for your death/ two days until mine” (138). Como cualidad intrínseca de la escritura de Cixous, Sexton exaltará la ovogénesis en su trayectoria desde los ovarios hacia las trompas de falopio: “Blood worn like a corsage/ to bloom/ one on the left and one on the right—” (138), que prosigue hasta el útero con final evacuación vaginal por desprendimiento del endometrio: “It’s a warm room,/ the place of the blood./ Leave the door open on its hinges” (138). Detecta que este ciclo rítmico –molesto para muchas y una etiología para el patriarcado– es garante de su lujuria: “Love! that red disease/ year after year...you would make me wild!” (138). Maxine Kumin aclara que Anne solía intentar suicidarse en torno a su cumpleaños en noviembre, una fecha que temía (xxii). En los siguientes versos de este mismo poema se resiente de su declive hormonal y confiesa que la ideación autodestructiva aflora en la penúltima etapa de la vida –la madurez– de este mes otoñal para interrumpir súbitamente la llegada de la vejez en diciembre:

The womb is not a clock  
Nor a bell tolling,  
But in the eleventh month of its life  
I feel the November  
Of the body as well as of the calendar.  
In two days it will be my birthday  
And as always the earth is done with its harvest.  
This time I hunt for death,  
The night I lean forward.  
The night I want (*PS*, 137).

En esta misma línea, “The Twelve-thousand Day Honeymoon” insiste en la abstinencia sexual por la deserción eyaculadora del hombre y su inminente infecundidad como agravantes de su rechazo al irreparable climaterio: “The vagina, where a daisy rooted,/ Where a river of sperm rushed home,/ Lies like a clumsy, unused puppet” (589), permaneciendo su memoria como el único consuelo. Las crisis psíquicas de Sexton con erupción suicida no casualmente

coinciden con estadios vitales de su ciclo biológico: el nacimiento de sus hijas y la defunción de sus padres. Pero su poesía glorificará un matriarcado trinitario –desde su progenitora hasta su descendencia– para articular y perfeccionar textualmente una experiencia intergeneracional tanto fisiológica como cognitiva: habitar dentro de la morfología femenina y, en ella, sentir ser mujer. En “Little Girl, My String bean, My Lovely Woman”, el tradicional tropo artístico del capullo en flor para evocar la pubertad de su hija Linda, aún en pre-menarquía, compagina su añoranza de esta edad con advertencias y consejos maternos, pero también con el soplo de confianza para que afronte su crecimiento y maduración sexual: “Oh, darling, let your body in,/ let it tie you in/ in comfort” (147). En sus poemas, Anne Sexton declarará su preferencia de ser madre de niñas –no de varones– como regalo de feminidad que le brinda la oportunidad de ser mujer dos veces: una en su propio cuerpo y otra enseñando a transformarse en tal a su progenie como un ritual iniciático. A pesar de este enaltecimiento de la maternidad, abordará la interrupción voluntaria del embarazo en, al menos, dos ocasiones. Primero, en “Abortion” revivirá esta experiencia traumática en primera persona como “viaje al sur”, bifurcándose su ruta desde carreteras “oficiales” hacia prohibidas vías “sexuales”: “I changed my shoes, and then drove south./ Up past the Blue Mountains, where/ Pennsylvania humps on endlessly” (61) con un abrupto “socavón” en el asfalto por el furtivo derramamiento seminal. Inquietud y angustia antecederán al aborto inducido por manos masculinas: “He took the fullness that love began./ [...] Somebody who should have been born/ is gone” (61-62). Aunque convencida de que este acto era imprescindible, no reprimirá finalmente sus remordimientos: “Say what you meant,/ you coward... this baby that I bleed” (62). Segundo, se congratulará ante la noticia de su legalización por decisión judicial en “Is it True?”, compuesto en la década de los setenta<sup>23</sup>:

Bless all women who want to remake their own likeness.  
But not every day.  
Bless the woman who took the cop's gun  
Bless also the woman who gave it back.  
Bless woman for the apple she married (447).

---

<sup>23</sup> En esta época, hubo estados norteamericanos que legalizaron el aborto en determinados supuestos.

Según Wood Middlebrook, Sexton nunca se afilió a las reivindicaciones feministas en materia de derechos civiles (1991, 151). Sin terminar de creerse este hito histórico, defenderá, no obstante, la dignidad de todas las mujeres en este poema: las que decidieron libremente perpetuar la especie humana, las que contemplaron abortar en algún momento de sus vidas y puntualmente interrumpieron su embarazo o, en cambio, abrazaron al final la maternidad.

Las relaciones afectivas que anclaron a Anne Sexton a la vida fueron las que mantuvo con mujeres de su familia (Demetrakopoulos, 137). Pese a ello, en este matriarcado poetizado primará su sentimiento de culpa y el desprecio de sí misma por generar sufrimiento y traumas a su madre y sus hijas. Los versos de “The Double Image” sintetizarían lo que Robert Boyers califica como “poesía de la victimización” al ser la escritora tanto mártir como verdugo (64):

I, who chose too times,  
To kill myself, had said your nickname  
The mewling months when you first came;  
Until a fever rattled  
In your throat and I moved like a pantomime  
Above your head. Ugly angels spoke to me. The blame,  
I heard them say, was mine. They tattled  
Like green witches in my head, letting doom  
Leak like a broken faucet;  
As if doom had flooded my belly and filled your bassinet,  
And all debt I must assume (*PS*, 35-36).

Esta estrofa conjugaría el crudo testimonio de su tentativa suicida como consecuencia de su depresión post-parto tras el alumbramiento de su hija Joyce con la ignominia de haber desgraciado la etapa de su más tierna infancia y con un cuento de hadas que explicaría a una niña los sucesos previos a que “su mamá dejara de quererse a sí misma”, entre brujas malas y “héroes” médicos. Reanudará su narrativa al salir del psiquiátrico y regresar al hogar materno:

This is how I lost her.  
I cannot forgive your suicide, my mother said.  
And she never could. She had my portrait  
Done instead.  
I lived like an angry guest,  
Like a partly mended thing, an outgrown child.  
I remember my mother did her gest (37).

Tras cometer un pecado imperdonable, la hija adulta desaparecerá para una madre, Mrs. Gray, que la transfigurará en una imagen inexpresiva de un pasado feliz para soportar su duelo, así como en forastera, lisiada e infante que reclama sus cuidados y desvelos. Además, Anne interpreta que su progenitora le recrimina haberle provocado un carcinoma en el útero: “She... said I gave her cancer” (38). La “personalización” en individuos con tendencias autodestructivas como ella implica la asunción de responsabilidades ante problemáticas fuera de su control (Wedding, 143). Interiorizará la culpa y, sin recurrir a un lenguaje infantil, relata una segunda tentativa suicida: “I missed your babyhood,/ tried a second suicide,/ tried the sealed hotel a second year” (*PS*, 38) con el eufemismo de denominar “alojamiento hotelero” a su ulterior internación en un sanatorio que, incluso, vincula con la universidad al “graduarse” cuando lo abandona. Las intersecciones entre las tres edades de la mujer no cesarán hasta el final del poema para enfatizar el fracaso humano de Anne Sexton: Joyce aprende a hablar sin su presencia y su madre agoniza sin sus atenciones, mientras que ella se debate entre la vida fisiológica y la muerte psíquica de quien no sabe, o no puede, amarse a sí misma ni a sus seres queridos: “I had to learn why I would rather/ die than love, how your innocence/ would hurt and how I gather guilt” (39-40). La conclusión será desalentadora al evidenciar que la maternidad no curó sus patologías mentales y al detectar que su reincidencia suicida, una vez más, vertebró su personalidad y código genético: “And this was my worst guilt; you could not cure/ Nor soothe it. I made you to find me” (41-42). Otras composiciones líricas revelarán el atavismo de estas temáticas matriarcales, pero con recrudescimiento diagnóstico. “Risk”, por un lado, recoge su temor a que su propensión autodestructiva sea hereditaria y transmisible como una infección a sus hijas: “When a daughter tries suicide/ [...] The mother lies down on her marriage bed/ and eats up her heart like two eggs” (491), que le provocaría una depresión y un inenarrable dolor visceral. Por otro, “The Operation” insiste en la enfermedad materna desde la gestación del tumor maligno, pasando por la hospitalización hasta el fallecimiento:

It grew in her  
As simply as a child would grow,  
As simply as she housed me once, fat and female.  
Always my most gentle house before that embryo  
Of evil spread in her shelter and she grew frail (56).

La resonancia de su delito (auto)imputado como descendencia será haber habitado ella anteriormente el mismo útero o feliz “hogar” donde este carcinoma igualmente crece como un “embrión” y deteriora a su madre. De hecho, revive el cáncer de una Mrs. Gray, ya difunta, al decidir su médico intervenir quirúrgicamente a Anne, que habría heredado esta “malignidad”:

I come to this white office, its sterile sheet,  
Its hard tablet, its stirrups, to hold my breath  
While I, who must, allow the glove its oily rape,  
To hear the almost mighty doctor over me equate  
My ills with hers  
And decide to operate (56).

Antes de la punzante penetración del cirujano y la potencial extirpación de su matriz, indica que su organismo se resistirá a la exploración clínica del ginecólogo en una consulta esterilizada, que anuncia su próxima infertilidad, y donde se simularía una invasiva violación sexual. Otras estrofas sostienen su oposición a la depilación de su vello púbico, la anestesia, el bisturí y la convalecencia hospitalizada con su aséptica reacción ante la supervivencia tras el éxito de la operación. “In Celebration of my Uterus” es la exultante oda de felicidad de Anne Sexton, quien desafiará la autoridad masculina de su médico y declarará que no amputar este órgano del aparato reproductor femenino es más trascendental que no desaparecer ella misma:

Everyone in me is a bird.  
I am beating all my wings.  
They wanted to cut you out  
But they will not.  
They said you were immeasurably empty  
But you are not.  
They said you were sick unto dying  
But they were wrong (181).

Glorificará su útero incólume e incorrupto porque su mutilación habría entrañado una masacre simbólica y biológica contra el significado cósmico y prosaico de ser mujer. Amando sus genitales internos, ahora sí que aprenderá a respetarse a sí misma y a diferir su suicidio:

Sweet weight,  
In celebration of the woman I am  
And of the soul of the woman I am  
And of the central creature and its delight  
I sing for you. I dare to live (182).

Pero este matriarcado “celular”, nuclear en su obra, no saldrá indemne de lesiones y placeres externos: las agresiones y el erotismo de un patriarcado periférico, aunque presente aparte del intrusismo psiquiátrico y religioso. Con el permiso de sus herederas, Diane Wood Middlebrook publicó en 1991 la polémica biografía de Anne Sexton<sup>24</sup>, parcialmente basada en cintas de audio gravadas durante las sesiones de psicoterapia del Dr. Martin Orne en las que, bajo hipnosis, esta poetisa adoptaría una segunda personalidad –“Elizabeth”– y mimetizaría en primera persona síntomas esquizoides de otros pacientes internados como ella. Inclusive, confesaría haber sufrido un incesto de manos de su padre en su niñez, los abusos sexuales infligidos a su propia hija Linda, así como sus relaciones adúlteras con una mujer y diversos hombres, incluyendo uno de sus psiquiatras. Aplicando la investigación de los años setenta sobre el trauma infantil y su condicionamiento en la conducta del superviviente adulto, Cassie Steele hallará en la familia disfuncional de Sexton y las violaciones paternas sufridas, las causas de su promiscuidad y la imagen de sí misma bajo los clichés de la “bruja/puta” (20-21), que añadirían connotaciones sexuales a su recurrente metamorfosis lírica en abyecta rata.

Numerosos poemas sugieren el incesto. En “Baby”, las relaciones entre un progenitor sádico y su hija masoquista: “You have seen my father whip me./ You have seen me stroke my father’s whip” (*PS*, 358) son presenciadas por su compañera: la muerte. Con forma de bebé, esta invocación supondría una fusión entre Eros y Tánatos (Hume George, 1987, 89). Este tipo de vínculo paterno-filial emergerá en “The Moss of Skin” bajo la ceguera materna y

---

<sup>24</sup> Realizamos la obligatoria referencia a *Anne Sexton: A Biography* escrita por Diane Wood Middlebrook, pero rechazamos su contenido por violar los códigos deontológicos y éticos entre psiquiatra y paciente. Aunque Linda Gray Sexton admitirá los abusos sexuales perpetrados por su madre en su autobiografía en 1994, o el propio Dr. Martin Orne desestimaré que su madre hubiera padecido el incesto, nuestro análisis gira en torno a la exposición artística de los traumas de la poetisa –verídicos o no– sin osar emitir condenatorios juicios morales contra ella.



los preliminares de un encuentro sexual con Mr. Gray. La misma Anne parecería consentirlo por su dimensión simbiótica al ser un secreto que la diferencia con respecto a sus hermanas:

It was only important [...]
to lie down beside him
and to rest awhile,
to be folded up together [...]
and not to talk.
The black room took us
like a cave or a mouth
or an indoor belly.
I held my breath
and daddy was there [...]
I lay by the moss
of his skin until
it grew strange (PS, 26-27).

Si estos versos verbalizan la experiencia de una niña que anticipaba con devoción la fusión con su “papaíto”, el anti-clímax durante su materialización sería la confusión al no comprender la erección de las zonas umbrías de la anatomía paterna, anteriormente flácidas. En “Oysters” esta práctica tabú simbolizaría, en cambio, el ritual iniciático de convertirse en mujer: “I was afraid to eat this father-food/ and Father laughed/ and drank down his martini” (322). Entre poder y dolor, intimidación y seducción, humillación y sofisticación, la ingesta del molusco inferiría tanto “comer los genitales del padre” como acceder a una nueva etapa de su vida para poder realizar prácticas adultas (Ostriker, 1988, 13). En contraposición, otros poemas somatizarían su náusea física, su ira emocional y su denuncia a la hipocresía social. En “How we danced” resurgiría el peligro fálico por rozamiento y fricción entre ambos bajo presión masculina durante su supuestamente inocente baile con Mr. Gray, inadvertido por la retina pública: “Serpent, that mocker, woke up and pressed against me/ like a great god” (PS, 324). Pero será en “Daddy Warbucks” donde Anne pronuncie frontalmente la agresión sexual sufrida al transcribir una etapa regresiva bajo el habla infantil de una niña frágil como si plagiera estéticamente unas confidencias íntimas que emergerían de su inconsciente durante sesiones de hipnosis. Como veterano de guerra estadounidense que venció a la lacra del

fascismo europeo y triunfador empresario que exhibe su afluencia económica con ostentación, su padre no sería un héroe del bando de “los buenos”, sino un genocida como “los malos”:

I was always brave, wasn't I?  
I never bled?  
I never saw a man expose himself.  
No. No.  
I never saw a drunkard in his blubber.  
I never let lightning go in one ear and out the other.  
And all the men out there were never to come.  
Never, like a deluge, to swim over my breasts  
And lay their lamps in my insides.  
No. No.  
Just me and my 'Daddy' [...]  
And only the bad ones died (544).

La valentía y obediencia de la hija que anhela la aprobación y el elogio paterno son sus pueriles recursos para, primero, negar el pavoroso traumatismo padecido; segundo, desfigurar la identidad de su agresor en los recovecos de su cerebro; tercero, maquillar el terrible instante de la penetración vaginal de este hombre familiar, obsceno, obeso, ebrio y sin rostro mediante la abstracción del rayo con velocidad supersónica que perfora sus tejidos internos y atraviesa sus sentidos con brutalidad; y por último, refrenar la subliminal secuela post-traumática del desvirgamiento incestuoso del que es víctima: su propia promiscuidad y permisividad ante las explosiones eyaculadoras de luz y calor por parte de una futura hilera de amantes varones que inundarán sus pechos y sus genitales. Al igual que Jean Rhys, quien transcribiría a través del masoquismo autodestructivo de sus heroínas las agresiones sexuales infligidas por un maduro hacendado, Anne Sexton intuiría que su iniciación al sexo, siendo ya adulta, no sería una bella primicia, sino una experiencia ominosa, conocida vagamente por el laberinto de su memoria, semi-amnésica en la ordenación cronológica y, al yacer latente, resultaría peligrosa para su supervivencia. De hecho, la suicidología correlaciona la muerte voluntaria con el abuso sexual en la infancia o tras ella (Meichenbaum, 335). El desenlace de este poema sería el retorno de la niña no al cuerpo de mujer, sino a la patógena y parafílica imagen de su “heroico papaíto”.

*Transformations* es la obra de esta autora que reverencia los cuentos de Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm con ímpetu desmitificador, poderoso sustrato de sexualidad

autobiográfica e interés psicoanalítico por la interpretación de los sueños. Si en “Frog Prince” la voz lírica debe tener contacto labial con un anfibio que encarnaría el pene de su progenitor: “Frog is my father’s genitals” (282) para que se transfigure en un príncipe, el “*happy-end*” en “Briar Rose” será la recurrente pesadilla de la Bella Durmiente tras despertar gracias al beso de su enamorado, aunque llamando asustada a su padre. Paradójicamente, su somnolencia casi eterna desencadenará un insomnio por voluntad propia para no revivir el incesto sufrido:

Each night I am nailed into place  
And I forget who I am.  
Daddy? That’s another kind of prison.  
It’s not the prince at all,  
But my father drunkenly bent over my bed,  
Circling the abyss like a shark,  
My father thick upon me  
Like some sleeping jellyfish.  
What voyage this, little girl?  
This coming out of prison?  
This life after death? (294-95).

El rey del cuento no sólo protegía a su infantilizada hija de la muerte por culpa del hechizo de un hada malvada, sino que también atesoraba su himen para encerrarla, sedarla, asaltar su lecho y abusar de ella con impunidad. Esta princesa será “psicoanalizada” por Anne Sexton para que, en un trance hipnótico, verbalice que fue violada por un animal marino – sanguinario, punzante y pegajoso. En los últimos versos, las preguntas abiertas de “la autora-terapeuta” para interrogar a su mítica paciente modularían ya su respuesta: recobrar la vida después de acordarse del trauma primigenio es la condena a una existencia de ultratumba.

El freudismo, adicionalmente, emergería reminiscencias de las fases anal y oral de la evolución libidinal plasmadas por la poetisa en su obra tras un buceo, contraproducente o no, en su tenebroso subconsciente. Primero, el placer escatológico del balbuceante bebé desafiaría la irritación materna en “The Hoarder”: “the diaper I wore/and the dirt thereof and my/ mother hating me for it and me loving me for it” (320). Y segundo, los deseos alimenticios del estadio de la excitación bucal son frustrados en “Dreams”. Con intensidad fisiológica, la niña con “lágrimas congeladas” es un “ingrediente” más del menú, por lo que es introducida en un

frigorífico: “I remember... how I was put on a platter and laid/ between the mayonnaise and the bacon” (354), lo cual detectaría una atmósfera doméstica disfuncional y gélida al recordar sentirse excluida por sus padres y los celos de su hermana mayor. Pero primaría la violencia. Otra fantasía onírica de este poema, también rememorada con el psicoanálisis, sería su cuerpo de bebé que es abandonado, descuartizado y devorado por los perros: “I was their bone/ [...] They loved me until/ I was gone” (354). Esta pesadilla supondría una violación y un asesinato que, inconscientemente, conectaría la sexualidad con la muerte para poder entrelazar el deseo infantil de consumir con el miedo del bebé a ser devorado (Hume George, 1987, 81).

En su poesía “adulta”, Sexton proyectará una visión erótica y carnal de sus relaciones conyugales y extramatrimoniales, ambas entre sometimiento y empoderamiento. Responderá a Dr. Martin Orne que su verdadero talento en la vida sería prostituirse al poder ayudar así a los hombres a sentirse sexualmente poderosos (Lewin, 9). En “Letters to Dr. Y” evocará el episodio de su coqueteo con otro terapeuta: “The doctor kissed my withered limbs/ And said he’d leave his wife and run/ Away with me” (*PS*, 584), con el resultado final del traslado profesional de este hombre casado lejos de ella y su consiguiente decepción: “Not one man is forgiven! East, West, North, South!” (584). Pero cronológicamente anterior, “For My Lover, Returning to his Wife” sería su autoconfesión de adulterio y resignación al papel secundario de divertimento libidinoso de un amante a quien se dirige en esta composición. Intuyendo la inminente ruptura entre ellos por unilateral vía masculina, le concederá su consentimiento, no sólo para que regrese junto a su esposa, sino también para que practiquen de nuevo el coito:

I give you back your heart.  
I give you permission –  
For the fuse inside her, throbbing  
Angrily in the dirt, for the bitch in her  
And the burying of her wound –  
For the burying of her small red wound alive– (189).

Enfrentará la metáfora de la solidez pétrea del vínculo nupcial con ella misma como una acuarela que se disolverá con el paso del tiempo al ser un objeto: un lujo superfluo o un

capricho transitorio. Pero constatará que las mujeres siempre dependen emocionalmente del hombre y, sean la consorte o una mera aventura, todas son las derrotadas frente a la libertad de la que gozan sus “amos”. De hecho, la voz lírica sacrificará sus sentimientos amorosos al final, ya que se compadece del trauma y la adormecida libido femenina de su rival “oficial”, víctima de la infidelidad y sin identidad propia al ser el producto de síntesis de su marido y de sus fantasías reduccionistas: “She is the sum of yourself and your dream” (190). En poemas casi contiguos, el final del *affaire* entrañaría el dolor psíquico, la masturbación femenina y su invocación del orgasmo pasado. Tras el desengaño sentimental, ella autopsiará las fracturas, desgarros y contusiones múltiples sobre su simbólico “cadáver” en “The Break”, siendo su correlato la muerte emocional: “And the other corpse, the fractured heart,/ [...] this ultimate signature of the me, the start/ of my blindness and sleep, builds a death crèche” (192). En “The Ballad of the Lonely Masturbator” detectará que su ya realidad sexual de ultratumba sólo giraría en torno a la imitación de la cópula con el hombre a través del sustitutivo de su cita furtiva y nocturna con su vagina, sin aclarar si incluiría la estimulación de su clítoris:

Finger to finger, now she’s mine.  
She’s not too far. She’s my encounter.  
I beat her like a bell. I recline  
In the bower where you used to mount her.  
You borrowed me on the flowered spread.  
At night, alone, I marry the bed (198).

Activa, dominante y sin importunarle posibles detractores sociales, penetrará y poseerá este territorio con anterior usufructuario masculino, alcanzando en solitario un agridulce clímax sexual: “I break out of my body this way/ and annoying miracle. Could I put the dream market on display?/ I am spread out” (198). Sin embargo, la pérdida del amante no sólo se demarcaría en una esfera emotiva ni en un resarcimiento onanista, sino que en “Eighteen Days Without You” rememora el adictivo coito practicado entre ambos, vigorizado por el orgasmo alcanzado por hombre y mujer al unísono en términos igualitarios, armónicos y eyaculadores:

Then I think of you in bed,

Your tongue half chocolate, half ocean  
Of the houses that you swing into, [...]  
Of your persistent hands and then  
How we gnaw at the barrier because we are two.  
How you come and take my blood cup  
And link me together and take my brine.  
We are bare. We are stripped to the bone  
And we swim in tandem and go up and up  
The river, the identical river called Mine  
And we enter together. No one's alone (214).

De forma global, los intercambios sexuales de la autora con el género masculino serían ambivalentes al oscilar entre la excitación y la frustración de su propia libido. En éste último extremo, denunciaría el falocentrismo patriarcal enfatizando su componente genital en “The Fury of the Cocks”. De este modo, el colectivo de los hombres –esposos o amantes– orbitaría alrededor de su “pene” astral, mitificado desde el esplendor de sus erecciones dentro de la vagina, hasta su repliegue, descanso, desapego y autismo –egoístas en relación a la mujer:

When they fuck they are God.  
When they break away they are God.  
When they snore they are God.  
In the morning [...] they don't say much.  
They are still God.  
All the cocks in the world are God,  
Booming, blooming, blooming  
Into the sweet blood of woman (369).

Sin abdicar a su dependencia sexual del hombre, en “Food” Anne no podría subsistir con el sucedáneo estímulo intelectual en su madurez y su gradual envejecimiento biológico sería el hándicap que, contrarreloj, frene sensaciones erógenas y orgásmicas. Pero su añoranza al conjurar las ya perdidas voluptuosidad y elasticidad de su antigua anatomía joven, también delata el persistente deseo de contemplación extática de su cuerpo y una imperiosa lujuria que todavía podría ser saciada con la evacuación líquida de secretas secreciones (auto)eróticas:

I want breasts singing like eggplants,  
And a mouth above making kisses.  
I want nipples like shy strawberries  
For I need to suck the sky.  
I need to bite also as in a carrot stick.  
I need arms that rock,  
Two clean clam shells singing ocean [...]  
I need food (488-89).

Los anales del matrimonio de los Sexton, profusamente narrados en su poesía, están perfilados por sentimientos ambiguos y la ascendente erosión en su convivencia. En “Hutch” su simbólica hambre saciada con la furtiva degustación de la fruta del bosque extraconyugal insinuaría la materialización de su caída en el “pecado” del adulterio sin/con remordimientos: “she sank to a pit of needles/ [...] where the wood berries bin/ was full and the pig came in” (27), mientras que “Consorting with Angels” golpea a la institución del matrimonio y articula su invectiva contra la “mística femenina” de la posguerra al manifestar su hartazgo respecto a las marcas domésticas, anatómicas y sexuales inmanentes al hecho biológico de ser mujer:

I was tired of being a woman,  
Tired of the spoons and the pots,  
Tired of my mouth and my breasts,  
Tired of the cosmetics and the silks [...]  
I was tired of the gender of things (111).

Los asfixiantes espacios consagrados a la familia son, a menudo, metaforizados en sus composiciones mediante cámaras de gas del exterminio nazi, todavía presentes en la memoria colectiva. Sin embargo, el malestar en su vida de pareja sería más agudo. Si el tropo del safari africano en “Loving the Killer” sugeriría el maltrato del marido “cazador” hacia la “fiera” de su cónyuge quien aún le ama: “I will eat you slowly with kisses/ even though the killer in you/ has gotten out” (188), Anne denunciaría explícitamente a Alfred Sexton en “The Wifebeater” por violencia doméstica contra ella y sus hijas, bajo el factor agravante del consumo excesivo de alcohol, la connivencia del patriarcado y la representatividad social de su caso individual:

There will be mud on the carpet tonight  
And blood in the gravy as well.  
The wifebeater is out,  
The childbeater is out  
Eating soil and drinking bullets from a cup (307).

Enfatizando su hipocresía como hombre públicamente ejemplar, enumerará los cuatro puntos cardinales de las agresiones en el seno del hogar. Primero, las heridas psíquicas para acentuar el desprecio masculino ante su dolor como esposa: “chewing little red pieces of my heart” (307); segundo, otras físicas a raíz de ablandar con puñetazos la firmeza de sus tejidos

subcutáneos para amasar una materia maleable: “he makes bread out of rock” (307); tercero y cuarto, las punzantes vejaciones verbales acompañadas de actos sexuales a la fuerza: “with a tongue like a razor he will kiss” (307). Pero en la estrofa final del poema, la artista prescindirá de su narrativa en primera persona para preservar su cuerpo del peligroso agresor, generalizar sobre el drama común de numerosas mujeres e hijas, entrelazadas ante la intimidación, y, sobre todo, anticipar el plausible trágico desenlace del homicidio: “Tonight all the red dogs lie down in fear/ and the wife and daughter knit into each other/ until they are killed” (308).

A pesar de este ambiente degradante y brutal, el divorcio de los Sexton producido un año antes del suicidio de Anne se sublimará en una secuencia de aproximaciones líricas que desnudan su fragilidad emocional y contradicen frontalmente su expreso deseo de separación conyugal. Mientras que en “Waking alone” vacila sobre la idoneidad de la decisión unilateral de ruptura de la que ella es autora: “And I wonder if I’m ruining all we had,/ And had not,/ By making this break” (515), en “Divorce, Thy Name is Woman” inculpará, en cambio, a Alfred:

When blood and eggs and breasts  
Dropped onto me,  
Daddy and his whiskey breath  
Made a long midnight visit  
In a dream that is not a dream  
And then called his lawyer quickly.  
Daddy divorcing me (545).

Este distanciamiento de la pareja, con ulterior intromisión jurídica, detectará una causa erótica: el envejecimiento del cuerpo femenino, menos apetecible para el hombre, pudiendo remontarse este presunto deterioro a la reproducción biológica en la cavidad uterina: “Since his sperm left him/ Drilling upwards and stuck to an egg/ Fetus, fetus –glows and glows in that home” (545), que se traduciría en exigüos, desagradables y anémicos coitos, reproducidos mecánicamente con posterioridad desde la maternidad: “(He) would visit and then dash away/ as if I were a disease” (545). En contraposición, Anne realizará la exploración anatómica por sus órganos sensitivos, que somatizan en “The Lost Lie” la desolación por la pérdida del amor del marido, contrastando la pasión sexual del pasado con el presente desafecto, árido y vacío:



There is rust in my mouth,  
The stain of an old kiss.  
And my eyes are turning purple,  
My mouth is glue  
And my hands are two stones  
And the heart,  
Is still there,  
That place where love dwelt (533).

Mediante la nostálgica mirada retrospectiva a instantáneas felices de su matrimonio, la escritora aglutinaría hacia ella misma en “Divorce” toda la culpabilidad en su doble papel protagónico de víctima y verdugo: “I have killed our lives together/axed off each head” (512), siendo su propio trastorno mental y su conducta autodestructiva la etiología de esta lesión que acabaría con la unión con su marido. Sin contrarrestar sus secuelas psicológicas mediante los efectos paliativos de la religión o de su entorno –otro hombre o su familia–, se enclaustrará en el aislamiento introspectivo y la soledad: “I am helpless and thirsty and need shade/ but there is no one to cover me –/ not even God” (512). Pero retomando “Waking alone”, su agonía al seguir amando a Alfred tras la ruptura no sería, a priori, indicativa de que contemple la opción de la muerte voluntaria, sino su relato de resignación y de entereza para resistir y sostener su extremadamente delicada estructura ósea: “Skull, I could squash you like a rotten melon/ but I would rather – no, I need/ to hold you gently like a puppy” (513). Aunque no de forma cronológica, “The Break Away” será el punto final a la dramatización de la disolución de la vida conyugal de la autora con una sentencia judicial pronunciada en un tribunal metaforizado en campo de concentración. Su repetitivo estribillo: “Your daisies have come/ on the day of my divorces” (518) sugeriría que, al fin, su marido “florece” tras la resolución legal y que ella desea sinceramente que se recupere y borre de su memoria el triste episodio vivido a su lado.

En sus tres vertientes –social, fisiológica y psicológica–, la sexualidad se configuraría para Anne Sexton como una fuente heterogénea de orgasmo, trauma, ansiedad, infelicidad, denigración y autorrealización como mujer. En detrimento de paradigmas melodramáticos o metafísicos, su corpus poético explorará el universo virgen de la supremacía del cuerpo de la

mujer –especialmente de sus genitales– gracias a su inintencionada predicación de la *écriture féminine*, acuñada por la crítica feminista poco después de su defunción. Sus versos en estado puro, ni filtrados ni depurados, soldarían temporalmente las fisuras entre soma y psique, no para diferir la textual ideación suicida, sino el incontenible progreso biológico de la apoptosis.

\* \* \* \* \*

I dreamed I called you on the telephone  
To say: *Be kinder to yourself*  
But you were sick and would not answer  
The waste of my love goes on this way  
Trying to save you from yourself.

ADRIENNE RICH

Adrienne Rich podría haber escrito “For the Dead” (1972) para socorrer a su colega Anne Sexton. En cambio, Maxine Kumin seguro que sí que estuvo a su lado en el último año de su vida. Relató que su deterioro obedeció a la pérdida del placer de la escritura, un divorcio que la (con)sumió en la soledad, una medicación con el efecto secundario del sobrepeso, su creciente dependencia del alcohol y sedantes; el fracaso de varios tratamientos psiquiátricos, el desengaño amoroso con uno de sus terapeutas, su hospitalización en sanatorios mentales, e incluso, un intento de suicidio por sobredosis de somníferos del que se salvó (xxxii-xxxiii).

A los 45 años y antes de que llegara de nuevo el “temido” noviembre, Anne Sexton almorzó con Maxine el 4 de octubre de 1974, regresó sola a su casa, se vistió con el abrigo de piel de su madre, se sirvió un vaso de vodka, cerró las puertas de su garaje, encendió el motor de su coche, situándose en el “asiento del conductor”, y pereció asfixiada por inhalación de monóxido de carbono. Su conducta patógena y autodestructiva no pudo seguir alimentando su creatividad, ya que la potencia redentora de la poesía se atenuó tras dos décadas sin lograr preservar su cuerpo y mente de forma vitalicia. A diferencia de Sylvia Plath, no perseguirá la venganza, la resurrección ni el martirio épico con su suicidio, el cual sería para ella un ritmo fisiológico más, con el que cerrará el círculo de la acumulación “fibrótica” de fallidos intentos de quitarse la vida y otro textual con retorno a esta temática de su debut literario. Obsesionada

por su declive físico y después de una procesión de doctores ineficaces, a los que denominó “gigolós” por “robarle” su dinero, abrazará un rejuvenecedor papel como sacerdotisa del afrodisiaco culto de una muerte masculinizada, que desafía a Dios y que invoca en “The Death King”: “(My poor body) murdered by time/[...] Death will be the end of fear/ and the fear of dying” (*PS*, 587). Sin victimismo, igualmente fraguará la ideología de la “eutanasia psíquica”, o la iniciativa de interrumpir por sí misma su ciclo biológico con clarividencia y dignidad, eligiendo cuándo y cómo –sin indagar en por qué–, para no ser nunca más esclava del hombre, la religión, la psiquiatría, el tiempo, la providencia o de la naturaleza. De hecho, acordará con su gran amiga Kumin en el poema “Max” no esperar pasivas la inexorable llegada de un desenlace existencial común para todos los mortales, sino anticiparse a éste serrando y creando juntas un “ataúd” sororal con sus propias manos: “To beat death down with a stick/ to take over/ to build our death like carpenters” (357). Pero este pacto “masónico” entre ellas no cristalizará y cada una tomará un rumbo por separado: Maxine se fracturó accidentalmente una pierna y sobrevivió alejándose de Anne quien, en cambio, provocó su parada cardiorrespiratoria y sí falleció.

## EPÍLOGO

Quisiera revolcarme en el barro, apenas controlo mi necesidad de juega y del peor gozo absoluto. El pecado me atrae [...] Pienso en el sexo de Macabea, diminuto pero inesperadamente cubierto de fuertes y abundantes pelos negros; su sexo era la única marca vehemente de su existencia.

Macabea está suelta en el azar [...] Podría resolverlo por el camino más fácil, matar a la niña-infante. Pero quiero lo peor: la vida. Los que me lean, así, se llevarán un puñetazo en el estómago, a ver si les gusta. La vida es un puñetazo en el estómago.

CLARICE LISPECTOR

Usually they were slow in their rhythmic motions, then quicker, then still quicker, in time with the rising temperature of the blood and the mounting waves of pleasure, and they reached the orgasm together, his penis quivering as it spurted sperm, and her womb quivering from the darts, which were like flickering tongues of fire inside of her [...] Without the orgasm experienced together, there was no union, no absolute communion between the two bodies.

ANAÏS NIN

(I can see myself) lying on a headland over the dark sea, [...]  
Imagining the pull of that water from that height,  
Knowing deliberate suicide wasn't my métier,  
Yet all the time nursing, measuring that wound.  
Well, that's finished. The woman who cherished  
Her suffering is dead. I am her descendant.  
I love the scar-tissue she handed on to me,  
But I want to go on from here with you  
Fighting the temptation to make a career of pain.

ADRIENNE RICH

La escritora accederá tardíamente a las temáticas de sexualidad y suicidio en sintonía con su ostracismo en las letras, su esclavitud y deshumanización en la sociedad patriarcal, así como con la ininteligibilidad en su realidad biológica y psíquica. Sin embargo, la modernidad nos obsequia con prolijas ilustraciones narrativas y líricas que eyaculan estas dos materias intrínsecas al ser humano, y que superarían una crónica de tres milenios firmados por silencio, tabúes, pecado y locura en torno al sexo y a la muerte. Además de aquéllas estudiadas en esta tesis doctoral y que se remontan fundamentalmente a la segunda mitad del siglo XX, hallamos muchas otras con una voz genuinamente femenina, arbitrada o no por un sustrato masculino. En *A Hora da Estrela* (1977), Clarice Lispector juega con su vigor de autoría al travestirse en artista varón de la androgénesis para someter a su heroína a la identidad de sus genitales y al castigo de la vida, mientras que Anaïs Nin osa reivindicar y describir el orgasmo femenino,

igualitario en legitimidad y placer psicosomático respecto al del hombre en *Delta of Venus*. Estas dos y otras pertenecientes a generaciones de escritoras vanguardistas o contemporáneas estarán afiliadas a sus antepasadas literarias o “madres” a las que Adrienne Rich, al borde del precipicio y de la abducción del agua, rinde homenaje en “Twenty-One Love Poems” (1975), pero cuya inclinación autodestructiva se niega a imitar. Algunas de ellas son las conocidas “vírgenes suicidas” decimonónicas, mientras que otras son unas damnificadas más actuales de la vocación vital y artística del trauma sexual y de la muerte voluntaria, como Virginia Woolf, Sylvia Plath y Anne Sexton que, en cambio, no pudieron beneficiarse del amparo de una inexistente, o aún sólo naciente, corriente matrilinea de comunicación y solidaridad femenina.

Desde Dido, la reina-viuda de Cartago que se quitó la vida por su amor imposible con Eneas –mítico guerrero a la fuga de leyendas clásicas–, mujeres con menor poder y autonomía han recorrido una trayectoria histórica y narrativa con su propia sexualidad anexionada a sentimientos románticos, expropiada perpetuamente por el hombre y teorizada por Madame de Staël en el siglo XVIII, siendo esta confluencia para ella el detonante del posible desenlace suicida. En un contexto anglonorteamericano, la ideología y el arte de la época victoriana con potente falocentrismo son el catalizador de erotismo, curiosidad y tribulaciones –aglutinantes y acumuladas desde civilizaciones primitivas– sobre el género femenino, su anatomía, salud mental e “innata” propensión autodestructiva. Reconstruida en esta tesis, afianza una sólida arquitectura en torno a la idea negativa, foránea e infrahumana de la mujer y sus atributos con contrafuertes estéticos –esquemáticos, asfixiantes y reduccionistas– que forman un “esqueleto óseo” de inspiración creativa y constante ósmosis con discursos sociopolíticos, teológicos y médicos, entre otros. El “corpus teórico” de la pintura prerrafaelita, sus interconexiones con el canon literario masculino y los conectivos “tendones” de (in)equívoca complicidad en las novelas de George Eliot, exhibirán desde la virtud, lascivia o el erotismo hasta el cadáver de estos paradigmas femeninos: el ángel asexual, la doncella virginal, la bruja malvada, la esposa

idolatrada, la amante adúltera, la mujer caída o la temeraria suicida. Algunos de ellos como “la secundaria” Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare rivalizarán en protagonismo y visibilidad artística con su pareja masculina o el mismísimo creador androgenético. Pero las alternativas a estos arquetipos que insinúan inteligencia y elocuencia, como Maggie Tulliver en *The Mill on the Floss* o la poetisa Elizabeth Siddall de carne y hueso –no del retrato *Beata Beatrix*–, ven abortada su potencialidad y, sin derecho a réplica, perecerán por causa de su precocidad.

Sin embargo, esta convergencia estética entre la funesta peligrosidad de la sexualidad femenina y la erotización de la muerte voluntaria de la mujer –cuyos hilos son movidos por un artista ventrílocuo, manipulador y, a menudo, hipócritamente moralista al ser él mismo el inductor de la transgresión amorosa–, convive con un hito literario en el ámbito anglosajón del siglo XIX: la irrupción de escritoras, “vírgenes suicidas” y dóciles “hijas de Milton”, que reverencian la herencia masculina, pero articulan sibilamente voces personales de proto-feminismo embrionario o cuestionamiento de credos patriarcales. Desde su propio “suicidio social” para pasar desapercibidas en su acceso *incognito* a las letras, propiciarán la transición de la mujer desde su eterno estatus de objeto artístico engendrado por el creador masculino, a otro como sujeto-autor con potestad para expresar su subjetividad en materia emocional –aún no sexual– y mortal, siempre que no contravenga preceptos sociales y puritanos. Desde el sustento obligatorio de los “huesos y tendones” androgenéticos en sus obras, instrumentalizan su introspección psicológica, malestares íntimos o enfermedades mentales en una literatura de “patogénesis” con la primacía del sistema nervioso, vasos sanguíneos y la actividad cerebral voluntaria e involuntaria –memoria, lenguaje, sentimientos y pensamiento–, en detrimento de sus instintos libidinosos y órganos internos de la anatomía femenina. Desde la sobrexposición de la joven casadera hasta el exilio de la autobiográfica “solterona”, todas ellas plasmarán una obsesión paranoica por la coyuntura, el bienestar y porvenir de la mujer decimonónica en sus obras. Jane Austen excavará historias subterráneas de deseo carnal y autodestructivo debajo

de planteamientos novelísticos que respetan la normativa patriarcal y de su adoctrinamiento decoroso con prototipos antitéticos de mujeres en *Sense and Sensibility* y *Price and Prejudice*, sin dejar de denunciar el cliché de su “no-cuerpo” en *Persuasion*. Emily y Charlotte Brontë apelarán al hambre, la inanición y la anorexia para realizar una ecografía de la represión sexual –entre deseo soterrado y aprensión preceptiva–, y del confinamiento psicológico de sus heroínas. Vestirán con el “uniforme” del patrón narrativo “clausura-escape” de la ideación suicida a sus esbeltas figuras hacia desenlaces convencionales u otros disidentes: la romántica apoteosis nupcial en *Jane Eyre* y *Shirley*, el clímax de autoeliminación copular en *Wuthering Heights*; o la inédita, pragmática y regenerativa opción de la independencia profesional en *Villette*, oracular en el siglo XX. La poesía de Christina Rossetti y Emily Dickinson será el microscopio que halle ya “tejidos” subcutáneos femeninos –crípticos, elípticos, sensuales y subversivos– que propongan lecturas plurales y oscilen, conscientemente o no, desde el elixir erótico de ramificaciones amoratorias “sáficas” hasta la somatización de frustraciones sexuales y perturbaciones psíquicas oriundas de las dos temáticas tratadas en esta tesis doctoral. Ambas reproducirían la tradición monástica de Santa Teresa de Ávila y Sor Juana Inés de la Cruz que potencia la ambigüedad semántica del lenguaje y el sincretismo temático entre sexualidad y suicidio, para sugerir fantasías lésbicas, la multiplicidad de género, la cita amorosa con Dios y la muerte, o para autopsiar su propio cadáver con la incisión de una aún existente actividad cerebral– todas ellas como “terapias” líricas contra constricciones familiares y sociales.

Mientras que el arte prerrafaelita y la novela decimonónica con genios como Tolstói, Flaubert o Ibsen anudan una relación causa-efecto entre caída sexual y suicidio de sus mujeres de ficción a las que encumbrarán al estrellato, el ambiente finisecular norteamericano que amamanta a Edith Wharton y Kate Chopin muestra una duplicidad en la categorización de sus obras como “mitogénicas” entre su aculturación congénita a la tradición androcentrista y la escisión celular de “órganos” morfológicos con funcionalidad autónoma. Aunque su prosa se

vertebre en un mismo esquema hereditario y secuencial entre erotismo y muerte voluntaria, las dos declinarán esclarecer las motivaciones de sus heroínas en *The House of Mirth* y *The Awakening* al acabar con sus vidas y preservarán su intimidad femenina del asedio de lectores y crítica. Pero mientras que Wharton denuncia la arbitrariedad judicial y clínica de la sociedad neoyorquina al condenar por una infracción no cometida a su criatura Lily Bart –rebosante de ambigüedad caracterológica entre voluptuosidad e ingenuidad–, Kate Chopin será pionera a la hora de apropiarse del cuerpo erógeno y el explícito adulterio de su personaje Edna Pontellier para liberarla, en lugar de castigarla, por las vías del suicidio que será epifánico sólo para su beneficiaria. Si las doncellas prerrafaelitas diluyen su materia orgánica al ahogarse en el agua –paradigma del suicidio femenino–, el hipnotizante medio líquido a partir de esta autora fluirá como nutriente amniótico, conectará con la biología femenina de generaciones posteriores y la agarrará como abrazo materno, que intermediará con la muerte en su huida regresiva desde un entorno hostil y roles domésticos impuestos hacia una edénica niñez o existencia intrauterina.

La musculatura de la escritura de “citogénesis” crece y se desarrolla con los vaivenes sociopolíticos, culturales y académicos del convulso siglo XX hacia la igualdad de género, un canon literario más elástico, así como la sustitución del ideal misógino de Eros y Tánatos por una materia de sexualidad y suicidio con cromosomas femeninos. La autora vanguardista, reivindicativa, postmoderna o autobiógrafa optará por uno o varios de los puntos cardinales de una soberanía creativa entre conquistada y aún sometida a dominios masculinos, que tensan y relajan su convivencia con el medio social, privado y textual: la introspección psicológica, la emancipación asertiva, la despenalización ideológica de la sexualidad y la muerte voluntaria, así como su desmitificación artística. En relación con ésta última, lucharán por destruir reglamentarios e hieráticos modelos de feminidad del pasado, aunque ellas o sus heroínas queden atrapadas en la reconversión de éstos según las necesidades de la vida moderna o en otros de su propia factoría: “el ángel del hogar” beatificado, la masoquista, la feminista, la



“solterona”, la promiscua, la marginada o la demente. De hecho, el caleidoscopio literario de las seis novelistas del siglo XX estudiadas en esta tesis revalidaría esta diversidad táctica y caracterológica. Virginia Woolf aún se aleja del cuerpo femenino y abraza ideales andróginos que salven el confort conformista de su heroína *socialite* de mediana edad, aunque sacrifiquen la insurrección de su doble masculino en *Mrs. Dalloway*, el talento frustrado de la escritora desconocida en *A Room of One's Own*, la plenitud lésbica de la misántropa en *The Waves* o el instinto de conservación de ella misma, (con)sumida por traumas, el desequilibrio mental, sus tribulaciones sexuales y el mundo contemporáneo. En sus novelas de entreguerras y en *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys derriba muros puritanos al explorar un sórdido y erótico inframundo de prostitutas, concubinas, alcohólicas y “locas del ático” que confirman que no se desvanece el estereotipo de la mujer vulnerable, victimizada y autodestructiva que depende emocional y económicamente de un hombre adictivo. La integración a la vida laboral y revolución sexual de la mano reticente de Doris Lessing en los sesenta con *The Golden Notebook* democratiza la libido femenina satisfecha por vía coital y el pensamiento suicida armonizado dentro de la rutina cotidiana, pero aún cohabitan con el romanticismo (im)propio de militantes feministas y la esquizofrenia de unas amas de casa acomodadas en suburbios de la “mística femenina”. Iniciada por Chopin y Woolf, avalará la tendencia femenina de la curiosidad narrativa por las secuelas del matrimonio o la caída sexual, respecto al relato de episodios anteriores al feliz o fatal desenlace inherente a convenciones literarias románticas y androcentristas del siglo XIX. Al otro lado del espejo, Muriel Spark desata a la “bestia” de la “solterona” que embiste en *The Driver's Seat*. La violencia de género, la soledad y la deshumanización de esta mujer, vejada o poderosa, serán “la dinamita” que prenda la mecha de la sexualidad y la muerte voluntaria – materias hiperrealistas, parodiadas, amalgamadas y agotadas pronto en recursos lingüísticos.

Las autobiografías de Maxine Hong Kingston y Susanna Kaysen se alimentan de las experiencias corales del género femenino –verídicas o míticas– y su exploración anatómica en

un proceso evolutivo hacia la maduración sexual o la rehabilitación psíquica, respectivamente. Si la primera llega a la edad adulta (des)aprendiendo de dos civilizaciones y glorifica como su “precursora” a un fantasma mudo, abyecto, vengativo, homicida y suicida en detrimento de otros modelos “positivos” de mujeres, la segunda invierte la cronología entre sexualidad y muerte voluntaria –sin ser más ésta última el candado narrativo–, detectando la conjura entre familia, sociedad y psiquiátrico para medicar una conducta libidinosa que sería más lesiva que otra autodestructiva. Del triunfo “claroscuro” en la supervivencia de Kaysen, la sección con la que clausuramos esta tesis doctoral desembocará en la exteriorización epidérmica de las temáticas de sexualidad y suicidio, atravesando desde la estructura ósea androgenética hasta más allá de la musculatura citogenética de la escritura femenina del siglo XX. No obstante, los beneficios curativos de la escritoterapia para suturar el trauma, episodios psicóticos, un entorno hostil y la ideación autodestructiva a través de la novela *The Bell Jar* de Sylvia Plath y dos décadas de arte confesional de Anne Sexton colisionan contra una emancipación sexual no homologable a otra más amplia de género –aún inconclusa–, la locura (in)equívocamente contracultural, una metódica ingeniería de tentativas fallidas –entre gritos de auxilio o de autodeterminación–; así como contra el proceso bioquímico de la “apoptosis” programada. En los setenta, Adrienne Rich declara su pesadumbre ante tantas mujeres y poetisas víctimas del suicidio como la única forma de violencia permitida (1974, 122), que integrará en su ideario feminista de catarsis, reconstrucción y ruptura con las cadenas patriarcales y con la erupción de supurante odio del cenit lírico de Plath o su denigrante asimilación en su amiga Sexton.

Con la tangencia entre realidad orgánica y creatividad estética, las obras de estas dos artistas estadounidenses –íconos de moda, casos clínicos y pacientes psicoanalizadas– son una enciclopedia femenina de sexualidad y de suicidio que recorrería la práctica totalidad de sus círculos cíclicos, rectas biológicas, ángulos sociales, espacios sexuales –tanto cóncavos como convexos–, líneas sinusoidales con emociones caóticas y con el trastorno nervioso –liberador

u opresor–, espacios en blanco del lenguaje prelapsario y del inconsciente, así como renglones torcidos por la autoinmolación. Estas materias con epidermis desnuda y descarnadas heridas subcutáneas, respectivamente, no se enfrentan, sino que abrazarán como corolario al anterior itinerario de la escritura de mujeres angloamericanas de los siglos XIX y XX, definido por la coacción masculina y subversivas tácticas propias de silencio, transversalidad, intermitencia, maquillaje, nebulosidad, elipsis o denostación. Si la obra de Plath alterna su esencia visceral con un potente sustrato cerebral y cultural, la “orgía” poética de Sexton con el culto a una muerte antropomórfica y a la identidad suicida es igualmente un genuino panegírico al cuerpo femenino, sus ritmos biológicos, orgasmos y erógenos genitales, exhibidos o del gusto de la inminente *Écriture Féminine*. Entre un matriarcado adorado y un nocivo patriarcado todavía vigente, este canto combatiría la pornografía fetichista, el embellecimiento cosmético y las “eyaculaciones” oníricas de prefabricados ideales manufacturados por el arte prerrafaelita y el canon literario androgenético. En sintonía, “Twenty-One Love Poems” de Adrienne Rich denuncia el “desastre” instaurado por la enraizada conspiración entre Eros y Tánatos contra la independencia y la supervivencia de la mujer: “No one’s fated or doomed to love anyone/ [...] Women at least should know the difference/ between love and death. No poison cup, no penance” (1978, 84), instando así a sus compañeras a fracturar esta conjunción envenenada entre amor y autodestrucción, que antecesoras como Madame de Staël se resignan a soldar.

Sexualidad y suicidio comparten un mismo cáliz enigmático, íntimo, desdibujado y turbio, públicamente demonizado a lo largo de la historia de la humanidad, atrayente para el artista masculino y, durante muchos siglos, inaccesible para el autoconocimiento, la protesta, la exaltación de la personalidad y la purificación de los traumas en su variante femenina, que luchará por su progresiva visibilidad narrativa y lírica en coalición con otras reivindicaciones de género y su inclusión en las letras. Desde la objetividad tendenciosa y adulterada del autor hasta la subjetividad, casi siempre honesta y legítima, de sus homólogas investigadas en esta

tesis doctoral, dilucidamos que las interrelaciones de diversa índole, tales como reciprocidad, axioma, ecuación algebraica, cronología encadenada, inversión o simultaneidad, de estas dos problemáticas entre sí obedecen a una habitual y única praxis literaria que hemos analizado en las diferentes secciones de este trabajo: la convergencia y la fusión de ambas cuestiones en una sola materia narrativa y lírica, que carecería de una específica teorización conjuntiva.

Reunidos o divorciados en su análisis académico, reiteramos que la sexualidad y el suicidio femenino son dos fenómenos tridimensionales debido a sus tres vertientes: social, psicológica y fisiológica, frente a periféricas aproximaciones metafísicas y filosóficas más elaboradas con el hombre como sujeto u objeto. La primera modalidad colectiva con carácter utilitario y moralizador predominará en el arte androgenético, la segunda será una dolorosa conquista desde las “vírgenes suicidas” y sus herederas modernas, mientras que sólo asistimos desde la segunda mitad del siglo XX a la expresión desnuda y extática de este tercer vértice, enunciado por autoras expuestas a menos frenos, interferencias e intromisiones discursivas del patriarcado. En nuestro abrazo a un enfoque crítico y empático del nacimiento, la evolución y la consolidación de esta única comunión temática con pulsiones vitales-mortales, plasmada en la literatura femenina anglonorteamericana y alumbrada desde sus fundadoras decimonónicas, hemos pretendido: primero, privilegiar la infravalorada materia orgánica como estructura taxonómica y argumental que cohesione esta tesis doctoral; segundo, respetar las cadencias del vertiginoso ritmo *in crescendo* desde el deseo (auto)reprimido al desenfrenado clímax con la fértil articulación estética de esta problemática simbiótica; tercero, demostrar la vanguardia y la superioridad de la poesía y la autobiografía frente a la ficción para canalizar textualmente el torrente de esta cuestión bicéfala; y cuarto, no sobrexponer la privacidad de estas escritoras, de sus heroínas ni de todas las mujeres en su globalidad gracias al engranaje disuasorio de una claustrofobia formal escogida deliberadamente para encumbrar al protagonismo literario el tándem entre sexualidad y suicidio en singular, alejado de “infieles” incursiones por separado.



## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y PICTOGRÁFICAS

### I. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Abel, Elizabeth (1989). *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago &

London: University of Chicago Press, 1993.

---. (1979). "Women and Schizophrenia: the Fiction of Jean Rhys". *Contemporary Literature*, vol. 20, nº 2, 155-77.

Adamson, Joseph (2003). "Error that is Anguish to its Own Nobleness: Shame and Tragedy in *The Mill on the Floss*". *American Journal of Psychoanalysis*, vol. 63, nº 4, 317-31.

Aird, Eileen (1973). *Sylvia Plath*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1974.

Alexander, Christine & Margaret Smith (2006). *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford: Oxford University Press.

Allen, Virginia M. (1984). "One Strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's *Lady Lilith*". *The Art Bulletin*, vol. 66, nº 2, 285-94.

Altman, Meryl (2007). "Before We Say 'We' (and After): Bad Sex and Personal Politics in Doris Lessing and Simone de Beauvoir". *Critical Quarterly*, vol. 38, nº 3, 14-29.

Alvarez, Al (1971). *The Savage God: a Study of Suicide*. London: Bloomsbury Publishing, 2002.

American Psychiatric Association (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-III). 3ª Ed. revisada. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 1987.

Amico, Diane d' (1999). *Christina Rossetti: Faith, Gender, and Time*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.

Ammons, Elizabeth (1980). "Edith Wharton's Hard-Working Lily: *The House of Mirth* and Marriage Market". *The House of Mirth*. Edith Wharton. Ed. Elizabeth Ammons. New York: Norton, 1990.

Anderson, Olive (1987). *Suicide in Victorian and Edwardian England*. Oxford: Charendon

Press.

Arendt, Hannah (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Ariès, Philippe (1975). *Essais sur l'Histoire de la Mort en Occident: Du Moyen Âge à nos Jours*. Paris: Seuil.

Arnavon, Cyrille (1953). "An American Madame Bovary". *The Awakening*. Kate Chopin. Ed. Margo Culley. 2<sup>a</sup> Ed. New York & London: Norton, 1994.

Astell, Anne W. (1987). "Anne Elliot's Education: The Learning of Romance in *Persuasion*". *Renascence*, vol. 40, n° 1, 2-14.

Atwood, Margaret (1976). *Lady Oracle*. London: Virago, 1982.

---. (1985). *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 2005.

Austen, Henry (1818). "Preface to *Northanger Abbey* and *Persuasion*". *Persuasion*. Jane Austen. Ed. Patricia Meyer Spacks. New York: Norton, 1995.

Austen, Jane (ed. 1952). *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*. Ed. Robert William Chapman. 2<sup>a</sup> Ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

---. (1817). *Persuasion*. Ed. Patricia Meyer Spacks. New York: Norton, 1995.

---. (1813). *Pride and Prejudice*. Ed. Vivien Jones. London: Penguin, 2003.

---. (1811). *Sense and Sensibility*. Ed. Ros Ballaster. London: Penguin, 2003.

Axelrod, Steven Gould (1990). *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Baltimore, MD & London: John Hopkins University Press, 1992.

Bachelard, Gaston (1942). *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie Générale Française, 2010.

Baker, William (2008). *Critical Companion to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts on File.

Barbery, Muriel (2006). *L'Élegance du Hérisson*. Paris: Gallimard.

Barchas, Janine (2009). "Hell-Fire Jane: Austen and the Dashwoods of West Wycombe". *Eighteenth-Century Life*, vol. 33, n° 3, 1-39.

- Barrett Browning, Elizabeth (1850). *Los Sonetos de la Dama Portuguesa/Sonnets from the Portuguese* (Ed. Bilingüe). Trad. Adolfo Sarabia. Madrid: Hiperión, 1998.
- Bataille, Georges (1957). *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Battiscombe, Georgina (1981). *Christina Rossetti: a Divided Life*. London: Constable.
- Baumeister, Roy F. & Jean M. Twenge (2002). "Cultural Suppression of Female Sexuality". *Review of General Psychology*, vol. 6, nº 2, 166-203.
- Beam, Alex (2001). "The Mad Poets Society". *The Atlantic Monthly*, vol. 288, nº 1, 96-103.
- Beauvoir, Simone de (1949a). *Le Deuxième Sexe*, vol. I: *Les Faits et les Mythes*. Paris: Gallimard, 2010.
- . (1949b). *Le Deuxième Sexe*, vol. II: *L'Expérience Vécue*. Paris: Gallimard, 2010.
- Bell, Glenna (1992). "Lessing's 'To Room Nineteen'". *The Explicator*, vol. 50, nº 3, 180-82.
- Bell, Quentin (ed.1972). *Virginia Woolf: A Biography*, vol. I & II. London: Hogarth Press.
- Benditt, Theodore M. (2003). "The Virtue of Pride: Jane Austen as Moralist". *The Journal of Value Enquiry*, vol. 37, nº 1, 245-57.
- Benedictsson, Victoria (1888). *The Enchantment*. Adapt. Clare Bayley. Trad. Ben Anderman. London: Nick Hern, 2007.
- Bennett, Paula (1993). "Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory". *Signs*, vol. 18, nº 2, 235-59.
- . (1990). *Emily Dickinson: Woman Poet*. New York & London: Harvester Wheatsheaf.
- . (1986). *My Life, a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*. Boston: Beacon Press.
- Besnard, Philippe (1973). "Durkheim et les Femmes ou le Suicide Inachevé". *Revue Française de Sociologie*, vol. 14, nº 1, 27-61.
- Blake, Kathleen (1983). *Love and the Woman Question in Victorian Literature: the Art of Self-postponement*. Brighton: The Harvester Press.



- Bown, Nicola (2002). "Will he? Won't he? Will she? Won't she? Fortune-telling and Female Subjectivity in John Everett Millais's *The Bridesmaid*". *Women: a Cultural Review*, vol. 13, nº 1, 73-83.
- Boyd, J. Wesley (1997). "Stories of Illness: Authorship in Medicine". *Psychiatry*, vol. 60, nº 4, 347-59.
- Boyers, Robert (1967). "Live or Die: The Achievement of Anne Sexton". *Salmagundi*, vol. 2, nº 1, 41-71.
- Bradbury, Malcolm & James McFarlane (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin, 1991.
- Brivic, Sheldon (1991). *The Veil of Signs: Joyce, Lacan and Perception*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Brodey, Inger Sigrun (1999). "Adventures of a Female Werther: Jane Austen's Revision of Sensibility". *Philosophy and Literature*, vol. 23, nº 1, 110-26.
- Bronfen, Elisabeth (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Brontë, Charlotte (1847). *Jane Eyre*. Ed. Stevie Davis. London: Penguin, 2006.
- . (1849). *Shirley*. Ed. Jessica Cox. London: Penguin, 2006.
- . (1853). *Villette*. Eds. Margaret Smith & Herbert Rosengarten. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Brontë, Charlotte, Branwell, Emily & Anne (ed. 1997). *Selected Poems: The Brontës*. Ed. Pamela Norris. London: Everyman's Poetry.
- Brontë, Emily (1847). *Wuthering Heights*. Ed. Ian Jack. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Brooks, Ellen W. (1973). "The Image of Woman in Lessing's *The Golden Notebook*". *Critique*, vol. 15, nº 1, 101-109.

- Brooks, Peter (1994). *Psychoanalysis and Storytelling*. Cambridge: Blackwell.
- Brown, Milton Z. (2006). "Linehan's Theory of Suicidal Behavior: Theory, Research, and Dialectical Behavior Therapy". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Brownstein, Rachel M. (1997). "Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice". *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Eds. Edward Copeland & Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brumberg, Joan Jacobs (1988). *Fasting Girls: The History of Anorexia Nervosa*. New York: Plume-Penguin.
- Buell, Frederick (1976). "Sylvia Plath's Traditionalism". *Critical Essays on Sylvia Plath*. Ed. Linda W. Wagner. Boston: G.K. Hall & Co., 1984.
- Buil Rada, Carlos, Ana García López & Antonio Pons Tubio (2001). "Trastornos de la Conducta Alimentaria". *Manual de Salud Reproductiva en la Adolescencia: Aspectos Básico y Clínicos*. Madrid: Sociedad Española de Contracepción.
- Burgess, Anthony (1967). *The Novel Now: A Guide to Contemporary Fiction*. New York: Norton.
- Butler, Marilyn (1987). *Jane Austen and the War of Ideas*. New York: Oxford University Press.
- Camus, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe: Essai sur l'Absurde*. Paris: Gallimard, 2010.
- Caramés Lage, José Luis (1994). "Para una Literatura de las Cicatrices: la Vuelta a la Identidad Perdida en Amy Tan". *Estudios de la Mujer en el Ámbito de los Países de Habla Inglesa*. Eds. Margarita Ardanaz et al. Madrid: Universidad Complutense.
- Carlisle, Janice (1979). "The Face in the Mirror: *Villette* and the Conventions of Autobiography". *English Literary History*, vol. 46, n° 2, 262-89.

- Carter, Angela (1979). "The Company of Wolves". *The Bloody Chamber*. London: Penguin, 1993.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Caso, Ángeles (2009). *Contra el Viento*. Barcelona: Planeta, 2010.
- Castro, Rosalia de (1880). "Amores Cativos". *Follas Novas*. Eds. Marina Mayoral & Blanca Roig. Vigo: Ed. Xerais de Galicia, 1990.
- . (1880). "Por que, Dios Piadoso". *Follas Novas*. Eds. Marina Mayoral & Blanca Roig. Vigo: Ed. Xerais de Galicia, 1990.
- Cather, Willa (1918). *My Ántonia*. Ed. Janet Sharistanian. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Chandler, Alice (1975). "A Pair of Fine Eyes: Jane Austen's Treatment of Sex". *Studies in the Novel*, vol. 7, nº 1, 88-103.
- Cherry, Deborah & Griselda Pollock (1984). "Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall". *Art History*, vol. 7, nº 2, 206-27.
- Cheung, King-Kok (1993). *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- . (1998). "The Woman Warrior versus The Chinaman Pacific: Must a Chinese American Critic Choose between Feminism and Heroism?". *Critical Essays on Maxine Hong Kingston*. New York: G.K. Hall & Co.
- Chopin, Kate (ed. 1984). "At the 'Cadian Ball". *The Awakening & Selected Stories*. Ed. Sandra M. Gilbert. New York: Penguin, 1986.
- . (1899). *The Awakening*. Ed. Margo Culley. 2ª Ed. New York & London: Norton, 1994.
- . (ed. 1984). "The Storm". *The Awakening & Selected Stories*. Ed. Sandra M. Gilbert. New York: Penguin, 1986.

- Cixous, Hélène (1975). "The Laugh of Medusa". Trad. Keith Cohen & Paula Cohen. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. Vincent B. Leitch et al. New York & London: Norton, 2001.
- Clarke, Edward H. (1873). *Sex in Education; or, a Fair Chance for the Girls*. Boston: James R. Osgood & Co.
- Cody, John (1971). *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Cohen, David B. (1994). *Outside of the Blue: Depression and Human Nature*. New York: Norton.
- Colette, Sidonie Gabrielle (1920). *Chéri*. Paris: Librairie Générale Française, 2008.
- . (1944). *Gigi*. Paris: Librairie Générale Française, 2010.
- Comment, Kristin M. (2009). "Wasn't She a Lesbian? Teaching Homoerotic Themes in Dickinson and Whitman". *English Journal*, vol. 98, nº 4, 61-66.
- Connell, Eileen (1997). "Edith Wharton Joins the Working Classes: *The House of Mirth* and the New York City Working Girls' Club". *Women's Studies*, vol. 26, nº 6, 557-604.
- Coon, Dennis L. (1980). *Introducción a la Psicología*. Trad. Fernando Barrera & Gregorio Alejandro Santos Albor. México, D.F.: Fondo Educativo Interamericano, 1986.
- Copeland, Edward (1997). "Money". *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Eds. Edward Copeland & Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cramer, Patricia (2005). "Jane Harrison and Lesbian Plots: the Absent Lover in Virginia Woolf's *The Waves*". *Studies in the Novel*, vol. 37, nº 4, 443-63.
- Cunningham, Valentine (1996). "Introduction". *Adam Bede*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Curley, Maureen (2011). "Plath's 'Lady Lazarus'". *The Explicator*, vol. 59, nº 4, 213-14.
- Dalsimer, Katherine (2004). "Virginia Woolf (1882-1941)". *The American Journal of*

- Psychiatry*, vol. 161, nº 5, 809.
- Dames, Nicholas (2001). *Amnesic Selves: Nostalgia, Forgetting, and Victorian Fiction, 1810-1870*. Oxford: Oxford University Press.
- Dee, Phyllis Susan (1999). "Female Sexuality and Triangular Desire in *Vanity Fair* and *The Mill on the Floss*". *Papers on Language and Literature*, vol. 35, nº 4, 391-416.
- DeMeester, Karen (1998). "Trauma and Recovery in Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*". *Modern Fiction Studies*, vol. 44, nº 3, 649-73.
- Demetrakopoulos, Stephanie (1988). "Goddess Manifestations as Stages in Feminine Metaphysics in the Poetry and Life of Anne Sexton". *Selected Criticism*. Ed. Diana Hume George. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press.
- Deppman, Jed (2008). *Trying to Think with Emily Dickinson*. Amherst, MA: University of Massachussets Press.
- Díaz Fernández, José Ramón (1990). "Jean Rhys y *Wide Sargasso Sea*". *Atlantis*, vol. 12, nº 1, 77-102.
- Dickinson, Emily (ed. 1959). *Selected Poems & Letters of Emily Dickinson*. Eds. Robert N. Linscott. New York: Anchor Books.
- . (ed. 1958). *The Letters of Emily Dickinson*. Eds. Thomas H. Johnson & Theodora Ward. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- . (ed. 1999). *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. Ralph W. Franklin. Cambridge, MA & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Dix, Dorothy (1899). "Women and Suicide". *The Awakening*. Kate Chopin. Ed. Margo Culley. 2ª Ed. New York & London: Norton, 1994.
- Donnelly, Brian (2010). "Sonnet-Image-Intertext: Reading Rossetti's *The Girlhood of Mary Virgin and Found*". *Victorian Poetry*, vol. 48, nº 4, 475-88.
- Downing, Lisa (2004). "On the Limits of Sexual Ethics: the Phenomenology of

- Autassassinophilia". *Sexuality & Culture*, vol. 8, nº 1, 3-17.
- Drabble, Margaret (1989). "Introduction". *Pride and Prejudice*. Jane Austen. London: Virago.
- Dunn, John J. (1969). "Love and Eroticism: Coventry Patmore's Mystical Imagery".  
*Victorian Poetry*, vol. 7, nº 3, 203-19.
- DuPlessis, Rachel Blau (1980). "For the Etruscans". *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*. New York: Routledge, 1990.
- Durán Giménez-Rico, Isabel (2000). "Doris Lessing: la Interminable Búsqueda del Yo a través de Doris Lessing, Martha Quest, y Anna Wulf". *Atlantis*, vol. 22, nº 1, 85-108.
- . (1997). "Fantasmas de los 70 y de los 90, o la Evolución de la Novela Chinoamericana".  
*Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 5, 219-28.
- . (2001). "Fin de Siglo y Literatura Femenina". *Literatura Norteamericana*. Madrid: Liceus.
- . (1992a). "Jane Eyre como Autobiografía". *Revista de Filología Inglesa*, vol. 16, 57-66.
- . (1992b). "La Estrategia del 'Otro' en la Autobiografía Femenina Americana del Siglo XX". *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, vol. 14, nº 5, 36-47.
- . (1993). "¿Qué es la Autobiografía? Respuestas de la Crítica Europea y Americana".  
*Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 1, 69-81.
- Duras, Marguerite (1984). *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.
- Durkheim, Émile (1897). *Le Suicide: Étude de Sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1930.
- Edgecombe, Rodney Stenning (1990). *Vocation and Identity in the Fiction of Muriel Spark*. Columbia, MO: University of Missouri Press.
- Elfenbein, Anna Shannon (1987). "Kate Chopin's *The Awakening*: An Assault on American Racial and Sexual Mythology". *Southern Studies*, vol. 26, nº 4, 304-12.
- Eliade, Mircea (1963). *Myth and Reality*. Trad. Williard R. Trask. New York: Harper & Row.

- Eliot, George (1859). *Adam Bede*. Ed. Valentine Cunningham. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- . (ed. 2004). *Life and Letters: The Works of George Eliot*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.
- . (1856). "Silly Novels by Lady Novelists". *Essays of George Eliot*. Teddington/London: Echo Library, 2009.
- . (1860). *The Mill on the Floss*. Ed. Gordon S. Haight. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Ellis, Thomas E. (2006). "The Study of Cognition and Suicide: Beginnings and Developmental Milestones". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Emecheta, Buchi (1979). *The Joys of Motherhood*. Johannesburg: Heinemann Publishers.
- Eng, Phoebe (1999). *Warrior Lessons: an Asian American Woman's Journey into Power*. New York: Pocket Books.
- Erlich, Gloria C. (1992). *The Sexual Education of Edith Wharton*. Berkeley, CA & Los Angeles: University of California Press.
- Ermath, Elizabeth (1974). "Maggie Tulliver's Long Suicide". *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 14, nº 14, 587-601.
- Escobar, Kirsten E. (2001). "Female Saint, Female Prodigal: Christina Rossetti's 'Goblin Market'". *Religion and the Arts*, vol. 5, nº 1, 129-54.
- Esh, Sylvan (1994). "Not Speaking the Unspeakable: Religion and Repetition in Christina Rossetti's 'Monna Innominata' Sequence". *Studies in English Literature*, vol. 34, nº 4, 835-51.
- Firestone, Lisa (2006). "Suicide and the Inner Voice". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American

Psychological Association.

Firestone, Lisa & Joyce Catlett (1998). "The Treatment of Sylvia Plath". *Death Studies*, vol. 22, nº 7, 667-92.

Fisher Fiskhin, Shelley (1998). "Interview with Maxine Hong Kingston". *Conversations with Maxine Hong Kingston*. Eds. Paul Skenazy & Tera Martin. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Flaubert, Gustave (1857). *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 2007.

Fox-Genovese, Elizabeth (1979). "Kate Chopin's *The Awakening*". *Southern Studies*, vol. 18, nº 1, 261-90.

Foucault, Michel (1961). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. London & New York, Routledge, 2001.

---. (1976). *The History of Sexuality*, vol. I: *An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.

---. (1984a). *The History of Sexuality*, vol. II: *The Use of Pleasure*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.

---. (1984b). *The History of Sexuality*, vol. III: *The Care of the Self*. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1986.

Franco, Carolina, et al. (2008). "Tratamiento de los Trastornos Mentales en la Mujer Embarazada" (Monográfico: Salud Mental en Atención Primaria). *Jano: Medicina y Humanidades*, nº 1.714, 55-69.

Frank, Katherine (1994). *Chainless Soul: A Life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin.

Freud, Sigmund (1933). "Lecture XXXIII: On Femininity". *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Ed. James Strachey. New York: Norton (1965), 134-45.

---. (1917). "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV: *On the History of the Psycho-*



- Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Ed. James Strachey. New York: Norton (1976), 237-258.
- . (1919). "The Uncanny". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XVII: *An Infantile Neurosis and Other Works*. Ed. James Strachey. New York: Norton (1976), 217-56.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. London: Penguin, 2010.
- Fulford, Tim (2002). "Sighing for a Soldier: Jane Austen and Military Pride and Prejudice". *Nineteenth-Century Literature*, vol. 57, nº 2, 153-78.
- García Rayego, Rosa (1999). *Jean Rhys (1890-1979): Vulnerabilidad y Dependencia*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Gardiner, Judith Kegan (1989). *Rhys, Stead, Lessing, and the Politics of Empathy*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Gaskell, Elizabeth (1857). *The Life of Charlotte Brontë*. Ed. Angus Easson. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Gay, Jane de (2006). *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gerish, Benigna (1998). "'This is not Death, it is Something Safer': a Psychodynamic Approach to Sylvia Plath". *Death Studies*, vol. 22, nº 8, 735-61.
- Gilbert, Sandra M. (1983). "The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin's Fantasy of Desire". *The Awakening*. Kate Chopin. Ed. Margo Culley. 2ª Ed. New York & London: Norton, 1994.
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2ª Ed. New Haven, CT: Yale University Press, 2000.
- Giordano, Simona (2005). "The Baseness of the Body and Eating Disorders". *The*

- International Journal of Children's Rights*, vol. 13, nº 1, 149-60.
- Giraud, Nancy, et al. (2003). "¿Qué les Pasa a las Mujeres en la Menopausia?". *Nexo Revista del Hospital Italiano* (Buenos Aires), vol. 23, nº 1, 3-9.
- Gitter, Elisabeth G. (1984). "The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination". *Publications of the Modern Language Association*, vol. 99, nº 5, 936-54.
- Goldman, Jane (2006). *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordon, Lyndall (1994). *Charlotte Brontë: A Passionate Life*. London: Chatto & Windus.
- Gorsky, Susan Rubinow (1999). "I'll Cry Myself Sick: Illness in *Wuthering Heights*". *Literature and Medicine*, vol. 18, nº 3, 173-91.
- Gosmann, Uta (2012). *Poetic Memory: The Forgotten Self in Plath, Howe, Hinsey, and Glück*. Madison, MD: Fairleigh Dickinson University Press.
- Gray, Jennifer B. (2004). "The Escape of the 'Sea': Ideology and *The Awakening*". *The Southern Literary Journal*, vol. 37, nº 1, 53-73.
- Greene, Gayle (1994). *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Anne Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997.
- Greenfield, Susan C. (2006). "The Absent-minded Heroine: Or, Elizabeth Has a Thought". *Eighteenth-Century Studies*, vol. 39, nº 3, 337-50.
- Grice, Helena (2006). *Maxine Hong Kingston*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Griffin Wolff, Cynthia (1974). "Lily Barth and the Beautiful Death". *The House of Mirth*. Edith Wharton. Ed. Elizabeth Ammons. New York: Norton, 1990.
- . (1973). "Thanatos and Eros: Kate Chopin's *The Awakening*". *American Quarterly*, vol. 25, nº 4, 449-71.
- Griffiths, Rosalyn & Janice Russell (1998). "Compulsory Treatment for Anorexia Nervosa

- Patients". *Treating Eating Disorders: Ethical, Legal and Personal Issues*. Eds. P.J.V. Beumont & W. Vandereycken. New York: New York University Press.
- Grimberg, Salomon (2008). *Frida Kahlo: The Still Lives*. London & New York: Merrell.
- Guntrip, Harry (1968). *Schizoid Phenomena, Object-relations, and the Self*. London: Hogarth Press.
- Haffey, Kate (2010). "Exquisite Moments and the Temporality of the Kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*". *Narrative*, vol. 18, n° 2, 137-62.
- Haller, Elizabeth K. (2010). "Perception and the Suppression of Identity in *Villette*". *Brontë Studies*, vol. 35, n° 2, 149-59.
- Harrison, Anthony H. (1988). *Christina Rossetti in Context*. Brighton: The Harvester Press.
- Hassett, Constance W. (1986). "Christina Rossetti and the Poetry of Reticence". *Philological Quarterly*, vol. 65, n° 4, 495-514.
- Hawthorn, Jeremy (1983). *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character: From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*. New York: St. Martin's Press.
- Hawthorne, Nathaniel (1852). *The Blithedale Romance*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2010.
- Hayley, William (1785). "A Philosophical, Historical, and Moral Essay on Old Maids". *Persuasion*. Jane Austen. Ed. Patricia Meyer Spacks. New York: Norton, 1995.
- Heilmann, Ann (2008). "*The Awakening* and the New Woman Fiction". *The Cambridge Companion to Kate Chopin*. Ed. Janet Beer. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heilmann, Ann & Valerie Sanders (2006). "The Rebel, the Lady and the 'Anti': Femininity, Anti-Feminism and the Victorian Woman Writer". *Women's Studies International Forum*, vol. 29, n° 3, 289-300.
- Helsing, Elizabeth K. (1995). "Consumer Power and the Utopia of Desire: Christina

- Rossetti's 'Goblin Market'. *New Casebooks: Victorian Women Poets*. Ed. Joseph Bristow. New York: St Martin's Press.
- Henke, Suzette A. (2000): *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York: St. Martin's Press.
- Henry, Nancy (2008). *The Cambridge Introduction to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Henson, Herbert Hensley (1897). *Suicide*. London: Oxford House.
- Herman, David (2008). "'A Salutory Scar': Muriel Spark's Desegregated Art in the Twenty-First Century". *Modern Fiction Studies*, vol. 54, n° 3, 473-86.
- Herman, Judith Lewis (1992). *Trauma and Recovery: the Aftermath of Violence: From Domestic Abuse to Political Terror*. New York: Basic Books.
- Hewitt, Paul L., et al. (2006). "Trait Perfectionism Dimensions and Suicidal Behavior". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Higonnet, Margaret (1983). "Speaking Silences: Women's Suicide". *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . (1985). "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century". *Poetics Today*, vol. 6, n° 1-2, 103-18.
- Hill, Marylu (2005). "Eat Me, Drink Me, Love Me: Eucharist and the Erotic Body in Christina Rossetti's 'Goblin Market'". *Victorian Poetry*, vol. 43, n° 4, 455-72.
- Hite, Molly (2010). "Moral Cues and Uncertain Values: Affect and Ethics in *Mrs. Dalloway*". *Narrative*, vol. 18, n° 3, 249-75.
- Hoeveler, Diane Long (1998). *Gothic Feminism: the Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park, PA: Pennsylvania State University

- Press.
- Holbrook, David (1976). *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. London & Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press, 1988.
- Howard, Maureen (1995). "The House of Mirth: the Bachelor and the Baby". *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. Ed. Millicent Bell. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howells, Coral Ann (1991). *Jean Rhys*. New York & London: Harvester Wheatsheaf.
- Hume George, Diana (1984). "Anne Sexton's Suicide Poems". *Journal of Popular Culture*, vol. 18, nº 2, 17-31.
- . (1987). "Beyond the Pleasure Principle: The Death Baby". *Selected Criticism*. Ed. Diana Hume George. Urbana, IL & Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Humphrey, Robert (1954). *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, CA: California University Press.
- Hunter, Eva (1987). "Madness in Doris Lessing's 'To Room Nineteen'". *English Studies in Africa*, vol. 30, nº 2, 91-104.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody*. London: Methuen.
- Ibsen, Henrik (1891). *Hedda Gabler*. Trad. Alberto Adell. Madrid: Alianza, 2011.
- Impelluso, Lucia (2003). *Nature and its Symbols*. Trad. Stephen Sartarelli. Los Angeles: Getty Publications, 2004.
- Ingham, Patricia (2006). *The Brontës*. Oxford: Oxford University Press.
- Irigaray, Luce (2004). "The Wedding between Body and Language". *Key Writings*. London: Continuum.
- Jack, Dana (1987). "Silencing the Self: The Power of Social Imperatives in Female Depression". *Women and Depression: A Lifespan Perspective*. Eds. Ruth Formanek & Anita Gurian. New York: Springer Press.

- James, Henry (ed. 1984). "Henry James to Edith Wharton, August 17 1902". *The Letters of Henry James*. Ed. Leon Edel. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jelinek, Elfriede (1989). *Deseo*. Trad. Carlos Fortea. Barcelona: Destino, 2006.
- . (1983). *La Pianista*. Trad. Pablo Diener Ojeda. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Jingwei, Song (ed. 2008). "Poem by a Faithful Maiden in Praise of a Faithful Maiden's Suicide". *True to her Word: The Faithful Maiden Cult in Late Imperial China*. Weijing Lu. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Johnson, Claudia L. (1988). "Persuasion: The Unfeudal Tone of Present Day". *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Kay Ann (1985). *Women, the Family, and Peasant Revolution in China*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Laura K. (2001). "Edith Wharton and the Fiction of Marital Unity". *Modern Fiction Studies*, vol. 47, n° 4, 947-76.
- Jordison, Sam (2010). "Looking Back at the Lost Booker: Muriel Spark". *The Guardian*, 13 de mayo de 2010, <http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2010/may/13/lost-booker-muriel-spark-drivers-seat.html>.
- Juhasz, Suzanne (2005). "Amplitude of Queer Desire in Dickinson's Erotic Language". *The Emily Dickinson Journal*, vol. 14, n° 2, 24-33.
- . (1979). "Seeking the Exit or the Home: Poetry and Salvation in the Career of Anne Sexton". *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Eds. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kaufman, James C. & Janel D. Sexton (2006). "Why doesn't the Writing Cure Help Poets?". *Review of General Psychology*, vol. 10, n° 3, 268-82.
- Kaysen, Susanna (1993). *Girl, Interrupted*. New York: Vintage.
- Kemp, Peter (1974). *Muriel Spark*. London: Paul Elek.

- Kenney, Susan M. (1975). "Two Endings: Virginia Woolf's Suicide and *Between the Acts*". *University of Toronto Quarterly*, vol. 44, n° 4, 265-89.
- Kermode, Frank (2004). "Introduction". *The Driver's Seat. Four Novels*. Muriel Spark. London & New York: Everyman's Library.
- Kettenmann, Andrea (2003). *Frida Kahlo: Dolor y Pasión*. Köln: Taschen.
- Killeen, Jarlath (2003). "Mother and Child: Realism, Maternity, and Catholicism in Kate Chopin's *The Awakening*". *Religion and the Arts*, vol. 7, n° 4, 413-38.
- Killoran, Helen (1996). *Edith Wharton: Art and Allusion*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press.
- Kingston, Maxine Hong (1976). *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Vintage International, 1989.
- Kitsi-Mitakou, Katerina K. (1997). *Feminist Readings of the Body in Virginia Woolf's Novels*. Thessaloniki: University of Thessaloniki Press.
- Kreisel, Deanna (2003). "Incognito, Intervention, and Dismemberment in *Adam Bede*". *English Literary History*, vol. 43, n° 2, 541-74.
- . (2001). "Superfluity and Suction: the Problem with Saving in *The Mill on the Floss*". *Novel*, vol. 35, n° 1, 69-103.
- Kristeva, Julia (1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Krouse, Tonya (2006). "Freedom as Effacement in *The Golden Notebook*: Theorizing Pleasure, Subjectivity, and Authority". *Journal of Modern Literature*, vol. 29, n° 3, 39-56.
- Krugovoy-Silver, Anna (2004). *Victorian Literature and the Anorexic Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kucich, John (1987). *Repression in Victorian Fiction: Charlotte Brontë, George Eliot, and*

- Charles Dickens*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kumin, Maxine (1981). "How it was: Maxine Kumin on Anne Sexton" (Foreword). *The Complete Poems*. Anne Sexton. Boston & New York: Mariner Books-Houghton Mifflin Co., 1999.
- Lacan, Jacques (1975). *On Feminine Sexuality: the Limits of Love and Knowledge*. Trad. Bruce Fink. Ed. Jacques-Alain Miller. New York & London: Norton, 1999.
- Laforet, Carmen (1944). *Nada*. Barcelona: Austral/Planeta, 2010.
- Lamonic, Drew (1973). 'We are Three Sisters': *Self and Family in the Writing of the Brontës*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 2003.
- Lane, Nick (2005). *Power, Sex, Suicide: Mitochondria and the Meaning of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Larsen, Ide Hejlkov (1995). "Emily Dickinson Challenges American Myths: The Ritual Power of Words – to Re-create, Kill, and Make Sex". *The Emily Dickinson Journal*, vol. 4, nº 2, 62-86.
- Lashgari, Deirdre (1992). "What Some Women Can't Swallow: Hunger as Protest in Charlotte Brontë's *Shirley*". *Disorderly Eaters: Text in Self-Empowerment*. Ed. Lilian R. Furst & Peter W. Graham. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Le Faye, Deirdre (2004). *Jane Austen: A Family Record*. 2ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leavis, F. R. (1948). *The Great Tradition*. New York: George W. Stewart, 1950.
- Leder, Priscilla (1996). "Land's End: *The Awakening* and the 19<sup>th</sup> Century Literary Tradition". *Critical Essays on Kate Chopin*. Ed. Alice Hall Petry. New York: G.K. Hall & Co.
- Lee, Hermione (1977). *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co.



Leighton, Angela (1990). "When I am Dead, My Dearest: the Secret of Christina Rossetti".

*Modern Philology*, vol. 85, nº 4, 373-88.

Leiter, Sharon (2007). *Critical Companion to Emily Dickinson: a Literary Reference to her*

*Life and Work*. New York: Facts on File.

Lessing, Doris (1972). "Preface". *The Golden Notebook*. London: Harper Perennial, 2007.

---. (1962). *The Golden Notebook*. London: Harper Perennial, 2007.

---. (1963). "To Room Nineteen". *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II: *The Romantic Period through the Twentieth Century*. Ed. Stephen Greenblatt et al. 8ª Ed. New York: Norton, 2006.

Lester, David (1998). "Theories of Suicidal Behavior applied to Sylvia Plath". *Death Studies*, vol. 22, nº 7, 655-66.

Levitsky, Holli G. (2002). "Suicide and Sex: The Cost of Desire (is Death)". *Southern Quarterly*, vol. 41, nº 1, 29-38.

Lewes, George Henry (1857). *The Biographical History of Philosophy, from its Origins in Greece down to the Present Day*. London: John W. Parker & Sons.

Lewin, Barbara R. (1992). "The Anne Sexton Controversy". *Society*, vol. 29, nº 2, 9-11.

Lidoff, Joan (1982). "Another Sleeping Beauty: Narcissism in *The House of Mirth*".

*American Realism: New Essays*. Ed. Eric J. Sundquist. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Life, Allan (ed. 2006). "Appendix 2: The Oil Versions of Rossetti's Proserpine". *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, vol. VI: *The Last Decade, 1873-1882. I. 1873-1874*. Ed. William E. Fredeman. Cambridge: D.S. Brewer.

Linett, Maren (2005). "New Words, New Everything: Fragmentation and Trauma in Jean Rhys". *Twentieth Century Literature*, vol. 51, nº 4, 437-66.

Lispector, Clarice (1973). *Agua Viva*. Trad. Elena Losada. Madrid: Siruela, 2008.

---. (1943). *Cerca del Corazón Salvaje*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Siruela, 2008.

---. (1977). *La Hora de la Estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2009.

Little, Judy (1983). *Comedy & the Woman Writer: Woolf, Spark, & Feminism*. Lincoln, NE & London: University of Nebraska Press.

Littleton, Jacob (1995). "Mrs Dalloway: Portrait of the Artist as a Middle-Aged Woman". *Twentieth Century Literature*, vol. 41, n° 1, 36-53.

Loendorf, Harald (2000). "Two Tunes: Jean Rhys' *Voyage in the Dark*". *Caribbean Quarterly*, vol. 46, n° 1, 24-36.

Loizeaux, Elizabeth Bergmann (2008). *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lu, Weijing (2008). *True to her Word: The Faithful Maiden Cult in Late Imperial China*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Lynch, Deirdre Shauna (2010). "Young Ladies are Delicate Plants: Jane Austen and Greenhouse Romanticism". *English Literary History*, vol. 77, n° 3, 689-729.

Malson, Helen (1998). *The Thin Woman: Feminism, Post-structuralism and the Social Psychology of Anorexia Nervosa*. London & New York: Routledge.

Mansfield, Katherine (1920). "Bliss". *Selected Stories*. Ed. Angela Smith. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Marck, Nancy Anne (2003). "Narrative Transference and Female Narcissism: The Social Message of *Adam Bede*". *Studies in the Novel*, vol. 35, n° 4, 447-70.

Marder, Herbert (2002). "Split Perspective: Types of Incongruity in *Mrs. Dalloway*". *Papers on Language and Literature*, vol. 22, n° 1, 51-69.

Markow, Alice Bradley (1974). "The Pathology of Feminine Failure in the Fiction of Doris Lessing". *Critique*, vol. 16, n° 1, 88-100.

Marshall, Elizabeth (2006). "Borderline Girlhoods: Mental Illness, Adolescence, and

- Femininity in *Girl, Interrupted*”. *The Lion and the Unicorn*, vol. 30, nº 1, 117-33.
- Martin, David M. (1973). “Romantic Perspectivism in Tennyson’s ‘The Lady of Shalott’”. *Victorian Poetry*, vol. 11, nº 3, 255-56.
- Martin, Karin A. (1996). *Puberty, Sexuality, and the Self: Girls and Boys at Adolescence*. New York: Routledge.
- Martin, Wendy (1984). *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*. Chapel Hill, NC & London: The University of North Carolina Press.
- . (2007). *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martín Gaite, Carmen (1957). *Entre Visillos*. Barcelona: Austral/Planeta, 2012.
- Martínez Victorio, Luis (2010). “Decadentismo y Misoginia: Visiones Míticas de la Mujer en el Fin de Siglo”. *Mito y Mundo Contemporáneo: La Recepción de los Mitos Antiguos, Medievales y Modernos en la Literatura Contemporánea*. Bari: Levante.
- Marx, Patricia (1965-66). “Interview with Anne Sexton”. *Hudson Review*, vol. 18, nº 4, 560-70.
- May, Leila S. (2002). “Jane Austen’s Schemes of Sisterly Happiness”. *Philological Quarterly*, vol. 81, nº 3, 327-58.
- McDermott, John F. (2001). “Emily Dickinson Revisited: a Study of Periodicity in her Work”. *The American Journal of Psychiatry*, vol. 158, nº 5, 686-90.
- McGann, Jerome (1980). “Christina Rossetti’s Poems: A New Edition and Revaluation”. *Victorian Studies*, vol. 23, nº 2, 237-54.
- McMillen, Liz (1991). “Delving into Psychiatric Records, Stanford U. Scholar Produces an Intimate Biography of Anne Sexton”. *The Chronicle of Higher Education*, vol. 38, nº 4, A8-15.
- Meichenbaum, Donald (2006). “Trauma and Suicide: A Constructive Narrative Perspective”.

- Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis.  
Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Meigs, Charles D. (1851). *Woman: Her Diseases and Remedies*. Philadelphia: Lea & Blanchard.
- Méndez García, Carmen (2003). *Retórica de la Esquizofrenia en los Epígonos del Modernismo*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mergenthal, Silvia (2010). "Dining with the Brontës: Food and Gender Roles in Mid-Victorian England". *The Pleasures and Horrors of Eating: The Cultural History of Eating in Anglophone Literature*. Eds. Marion Gymnich & Norbert Lennartz. Goettingen: Bonn University Press.
- Mérimée, Prosper (1845). *Carmen*. Paris: Garnier-Flammarion, 1973.
- Middlebrook, Diane Wood (1991). *Anne Sexton: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin.
- . (1983). "Housewife into Poet: The Apprenticeship of Anne Sexton". *New England Quarterly*, vol. 56, nº 4, 483-503.
- Miles, Rosalind (1974). *The Fiction of Sex*. London: Vision Press.
- Miller, Jean Baker (1976). *Toward a New Psychology of Women*. 2ª Ed. Boston: Beacon Press, 1986.
- Millett, Kate (1969). *Sexual Politics*. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Mistral, Gabriela (1922). "Interrogaciones". *Antología de Poesía y Prosa*. Ed. Jaime Quezada. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Mitchell, Paul (2005). "Reading (and) the Late Poems of Sylvia Plath". *The Modern Language Review*, vol. 100, nº 1, 37-50.
- Mitchie, Helena (1987). *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York: Oxford University Press.

- Moddelmog, William E. (1998). "Disowning 'Personality': Privacy and Subjectivity in *The House of Mirth*. *American Literature*, vol. 70, n° 2, 337-63.
- Moers, Ellen (1963). *Literary Women*. London: Women's Press, 1980.
- Money, John (1986). *Lovemaps: Clinical Concepts of Sexual/erotic Health and Pathology, Paraphilia, and Gender Transposition in Childhood, Adolescence, and Maturity*. Buffalo, NY: Prometheus.
- Montes, Catalina (1980). *En torno a Mrs. Dalloway de Virginia Woolf*. Madrid: Rubicam.
- Moorey, James (1991). *Living with Anorexia and Bulimia*. New York: Manchester University Press.
- Moran, Patricia (2007). *Virginia Woolf, Jean Rhys, and The Aesthetics of Trauma*. New York: Palgrave Macmillan.
- Morrell, A.C. (1979). "The World of Jean Rhys's Short Stories". *World Literature Written in English*, vol. 18, n° 1, 235-44.
- Morris, William (1858). "The Defence of Guenevere". *The Defence of Guenevere and Other Poems*. London: Bell & Daldy.
- Morrison, Kevin A. (2011). "Christina Rossetti's Secrets". *Philological Quarterly*, vol. 90, n° 1, 97-116.
- Morrison, Toni (1970). *The Bluest Eye*. New York: Vintage, 2007.
- Nance, Guinevara A. & Judith P. Jones (1978). "Doing away with Daddy: Exorcism and Sympathetic Magic in Plath's Poetry". *Critical Essays on Sylvia Plath*. Ed. Linda W. Wagner. Boston: G.K. Hall & Co., 1984.
- Nardin, Jane (2006). "'As Soon as I Sober up I Start Again': Alcohol and the Will in Jean Rhys' Pre-War Novels". *Papers on Language and Literature*, vol. 42, n° 1, 46-72.
- Neimeyer, Robert A. & David A. Winter (2006). "To Be or Not to Be: Personal Constructions of the Suicidal Choice". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*.

- Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Némirovksy, Irène (1931). *Les Mouches d'Automne*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2009.
- Nin, Anaïs (1977). *Delta of Venus*. London: Penguin, 2000.
- Nothomb, Amélie (1999). *Stupeur et Tremblements*. Paris: Librairie Générale Française, 2011.
- Nussbaum, Martha C. (1997). "Objectification". *The Philosophy of Sex: Contemporary Readings*. Ed. Alan Soble. Oxford: Rowman & Little.
- Ogle, William (1886). "On Suicides in England and Wales in Relation to Age, Sex, Session and Occupation". *Journal of the Statistical Society of London*, vol. 49, nº 1, 101-35.
- Orbach, Israel (2006). "The Body-Mind of the Suicidal Person". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Ortega Larrea, Ana Lucía (2001). *Estudio de los Comportamientos Femeninos en las Novelas de Muriel Spark*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ostriker, Alicia (1988). "Anne Sexton and the Seduction of the Audience". *Selected Criticism*. Ed. Diana Hume George. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press.
- . (1983). "That Story: Anne Sexton and Her Transformations". *Selected Criticism*. Ed. Diana Hume George. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Ovidio (ed. 2007). *Metamorfosis*. Eds. Consuelo Álvarez & Rosa Mª Iglesia. Madrid: Cátedra.
- Oxindine, Annette (1997). "Rhoda Submerged: Lesbian Suicide in *The Waves*". *Virginia Woolf: Lesbian Readings*. Eds. Eileen Barrett & Patricia Cramer. New York: New York University Press.
- Paglia, Camille (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London & New Haven, CT: Yale University Press.

- Parker, Dorothy (1926). "General Review of the Sex Situation". *Complete Poems*. London: Penguin, 2010.
- . (1926). "Résumé". *Complete Poems*. London: Penguin, 2010.
- . (1928). "Rhyme against Living". *Complete Poems*. London: Penguin, 2010.
- Patmore, Coventry (1854). *The Angel in the House*, vol. I. London & Cambridge: MacMillan, 1863.
- Pearlman, Mickey (1988). *Re-inventing Reality: Patterns and Characters in the Novels of Muriel Spark*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Perkins Gilman, Charlotte (1935). *The Living of Charlotte Perkins Gilman: an Autobiography*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1990.
- . (1892). "The Yellow Wallpaper". *The Yellow Wallpaper and Other Stories*. Mineola, NY: Dover, 1997.
- . (1898). *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor of Social Evolution*. Boston: Small, Maynard & Co., 1900.
- Perriman, Wendy K. (2006). *A Wounded Deer: The Effects of Incest on the Life and Poetry of Emily Dickinson*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Petit, Angela (2003). "'Words so Strong': Maxine Hong Kingston's 'No Name Woman' Introduces Students to the Power of Words". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, vol. 46, nº 3, 482-90.
- Pickstone, John (1996). "Medicine, Society and the State". *The Cambridge Illustrated History of Medicine*. Ed. Roy Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pinch, Adela (1993). "Lost in a Book: Jane Austen's *Persuasion*". *Studies in Romanticism*, vol. 32, nº 1, 97-117.
- Piñero Gil, Eulalia (2012). "Introducción". *El Despertar*. Kate Chopin. Trad. Eulalia Piñero Gil. Madrid: Cátedra.

- Pizarnik, Alejandra (ed. 1976). "La Última Inocencia". *La Última Inocencia; y, las Aventuras Perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar, 2009.
- . (ed. 1982). *Textos de Sombra y Últimos Poemas*. Eds. Olga Orozco & Ana Becció. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2006.
- Plath, Sylvia (ed. 1981). *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. London: Faber & Faber, 1989.
- . (1963). *The Bell Jar*. London: Faber & Faber, 2009.
- Poe, Edgar Allan (1845). "Ligeia". *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Ed. G.R. Thompson. New York: Harper Collins, 2004.
- . (1846). "The Philosophy of Composition". *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Ed. G.R. Thompson. New York: Harper Collins, 2004.
- Pointon, Marcia (1989). "Histories of Matrimony: J. E. Millais". *Pre-Raphaelites Re-viewed*. Ed. Marcia Pointon. Manchester: Manchester University Press.
- Pontuale, Francesco (1997). "The Awakening: Struggles toward l'Écriture Féminine". *The Mississippi Quarterly*, vol. 50, n° 1, 37-49.
- Porter, Roy (1996). "Mental Illness". *The Cambridge Illustrated History of Medicine*. Ed. Roy Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prettejohn, Elizabeth (2000). *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing, 2007.
- Psomiades, Kathy Alexis (1997). *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Radcliffe, Ann (1794). *The Mysteries of Udolpho*. Ed. Bonamy Dobrée. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Rankin, Ian (1985). "Surface and Structure: Reading Muriel Spark's *The Driver's Seat*". *Journal of Narrative Technique*, vol. 15, n° 2, 146-55.
- Rennert, Laura J. (1999). "Christina Rossetti's Purgatorial Poetics". *Women's Studies*, vol. 28, n° 3, 249-80.



Reynolds, Margaret (1999). "Speaking Un-likeness: the Double Text in Christina Rossetti's

'After Death' y 'Remember'". *Textual Practice*, vol. 13, nº 1, 25-41.

Rhys, Jean (1939). *Good Morning, Midnight*. New York & London: Norton, 2000.

---. (1928). *Quartet*. New York & London: Norton, 1997.

---. (1934). *Voyage in the Dark*. London: Penguin, 2000.

---. (1966). *Wide Sargasso Sea*. Ed. Angela Smith. London: Penguin, 2000.

Rich, Adrienne (1972). "For the Dead". *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Eds. Barbara C.

Gelpi & Albert Gelpi. New York & London: Norton, 1993.

---. (1979). "Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman". *Jane Eyre*. Charlotte

Brontë. Ed. Richard J. Dunn. 3ª Ed. New York & London: Norton, 2001.

---. (1978). "Twenty-One Love Poems". *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Eds. Barbara C.

Gelpi & Albert Gelpi. New York & London: Norton, 1993.

---. (1975). "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson". *Adrienne Rich's Poetry and*

*Prose*. Eds. Barbara C. Gelpi & Albert Gelpi. New York & London: Norton, 1993.

---. (1973). "Waking in the Dark". *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. Eds. Barbara C. Gelpi

& Albert Gelpi. New York & London: Norton, 1993.

---. (1974). "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On Lies, Secrets, and Silence:*

*Selected Prose 1966-78*. New York: Norton, 1995.

Richardson, Alan (2002). "Of Heartache and Head Injury: Reading Minds in *Persuasion*".

*Poetics Today*, vol. 23, nº 1, 141-60.

Richardson, Matt (2001). *The Royal Book of Lists*. Toronto: Toronto University Press.

Richardson, Samuel (1749). *Clarissa, or The History of a Young Lady*. London: Penguin,

1985.

Rilke, Rainer Maria (ed. 2000). *Sonnets to Orpheus with Letters to a Young Poet*. Trad.

Stephen Cohn. New York: Routledge, 2002.

- Rimbaud, Arthur (ed. 1999). "Ophélie". *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*. Ed. Louis Forestier. Paris: Gallimard.
- Rodoreda, Mercè (1962). *La Plaza del Diamante*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa, 2011.
- Rose, Phyllis (1978). *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*. London: Pandora Press, 1986.
- Rossetti, Christina (ed. 2008). *Poems and Prose*. Ed. Simon Humphries. Oxford: Oxford University Press.
- Sabine, Maureen (2004). *Maxine Hong Kingston's Broken Book of Life*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- Sadoff, Diana (1982). *Monsters of Affection: Dickens, Eliot, and Brontë on Fatherhood*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Safo (ed. 1990). *Poemas y Fragmentos* (Ed. Bilingüe). Madrid: Hiperión, 2010.
- Sagrada Biblia* (ed. 1959). Ed. Felix Torres Amat. Charlotte, NC: Stampley.
- San Agustín (ed. 1793). *La Ciudad de Dios*, vol. I. Trad. José Cayetano Díaz de Beyral y Bermúdez. Madrid: Imprenta Real.
- Sand, George (1832). *Indiana*. Ed. Béatrice Didier. Paris: Gallimard, 1984.
- Santa Teresa de Jesús (1588). *Libro de la Vida*. Ed. Dámaso Chicharro. Madrid: Cátedra, 2009.
- . (ed. 1990). "Ayes del Destierro". *Poesías y Exclamaciones*. Barcelona: Ediciones 29.
- Sapora, Carol Baker (1993). "Female Doubling: The Other Lily Bart in Edith Wharton's *The House of Mirth*". *Papers on Language and Literature*, vol. 29, nº 4, 371-94.
- Savory, Elaine (2009). *The Cambridge Introduction to Jean Rhys*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sayers, Janet (1988). "Anorexia, Psychoanalysis, and Feminism: Fantasy and Reality".

- Journal of Adolescence*, vol. 11, n° 4, 361-71.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1991). "Jane Austen and the Masturbating Girl". *Critical Inquiry*, vol. 17, n° 4, 818-37.
- Seeber, Barbara K. (1999). "I See Everything as You Desire Me to Do: The Scolding and Schooling of Marianne Dashwood". *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 11, n° 2, 223-34.
- Sen, Amartya (1990). "More than 100 Million Women are Missing". *The New York Review of Books*, vol. 37, n° 20, <http://www.nybooks.com/articles/3408>.
- Sexton, Anne (ed. 1981). *The Complete Poems*. Boston & New York: Mariner Books-Houghton Mifflin Co., 1999.
- Seyersted, Per (1969). *Kate Chopin: A Critical Biography*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Shakespeare, William (ed. 2005). *Cymbeline. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Eds. Stanley Wells & Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press.
- . (ed. 1985). *Hamlet*. Ed. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (ed. 2005). *Titus Andronicus. The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Eds. Stanley Wells & Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press.
- Shambrook, James (1974). *Pre-Raphaelism: A Collection of Critical Essays*. Ed. James Shambrook. Chicago: Chicago University Press.
- Shemesh, Yael (2009). "Suicide in the Bible". *Jewish Bible Quarterly*, vol. 37, n° 3, 157-68.
- Shneidman, Edwin S. (2001). *Comprehending Suicide: Landmarks in Twentieth Century Suicidology*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Showalter, Elaine (1977). *A Literature of their Own: British Women Writers from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 2009.
- . (1985a). "Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist

- Criticism". *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker & Geoffrey Hartman. London: Methuen.
- . (1991). *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Oxford University Press.
- . (1985b). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 2011.
- . (1986). "Toward a Feminist Poetics". *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago.
- Shulman, Ernest (1998). "Vulnerability Factors in Sylvia Plath's Suicide". *Death Studies*, vol. 22, n° 7, 597-613.
- Shurr, William H. (1985). "Mysticism and Suicide: Anne Sexton's Last Poetry". *Selected Criticism*. Ed. Diana Hume George. Urbana, IL & Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Siddall, Elizabeth (ed. 1989). "Lord, May I Come". *The Legend of Elizabeth Siddall*. Jan Marsh. London: Quartet Books.
- Simons, Karen (1998). "Kate Chopin on the Nature of Things". *The Mississippi Quarterly*, vol. 51, n° 2, 243-52.
- Smith, Caroline J. (2010). "'The Feeding of Young Women': Sylvia Plath's *The Bell Jar*, *Mademoiselle* Magazine, and the Domestic Ideal". *College Literature*, vol. 37, n° 4, 1-22.
- Sor Juana Inés de la Cruz (ed. 1992). "Con el Dolor de la Mortal Herida". *Poesía Lírica*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2012
- . (ed. 1992). "Poema a la Virreina". *Poesía Lírica*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2012.
- Spark, Muriel (1971). "The Desegregation of Art". *Critical Essays on Muriel Spark*. Ed.

- Joseph Hynes. New York: G.K. Hall, 1992.
- . (1970). *The Driver's Seat. Four Novels*. London & New York: Everyman's Library, 2004.
- . (1998). "'The Same Informed Air': An Interview with Muriel Spark". *Theorising Muriel Spark: Gender, Race, and Deconstruction*. Ed. Martin McQuillan. London: McQuillan, 2002.
- Spencer, Sharon (1973). "'Femininity' and the Woman Writer: Doris Lessing's *The Golden Notebook* and the *Diary of Anaïs Nin*". *Women's Studies*, vol. 1, n° 3, 247-57.
- Sprague, Claire (1987). *Rereading Doris Lessing: Narrative Patterns of Doubling and Repetition*. Chapel Hill, NC & London: University of North Carolina Press.
- St. Louis Daily Globe Democrat* (13 mayo 1899). "Notes from Bookland". *The Awakening*. Kate Chopin. 2ª Ed. Ed. Margo Culley. New York & London: Norton, 1994.
- Stacey, Michelle (2002). *The Fasting Girl: A True Victorian Medical Mystery*. New York: Tarcher-Putnum.
- Staël, Madame de (1807). *Corinne ou l'Italie*. Ed. Simone Balayé. Paris: Gallimard, 1985.
- . (1795). "Mirza ou Lettre d'un Voyageur". *Trois Nouvelles*. Ed. Martine Reid. Paris: Gallimard, 2009.
- . (1813). *Reflections on Suicide*. London: Longman & Co.
- Steele, Cassie Premo (2000). *We Heal from Memory: Sexton, Lorden, Anzaldúa, and the Poetry of Witness*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- Stein, Gertrude (1909). "Melanctha". *Three Lives*. Rockville, MD: Serenity Publishers, 2008.
- Stephens, Frederick George (ed. 1902). "Proserpine: Rossetti". *Famous Paintings as Seen and Described by Famous Writers*. Ed. Esther Singleton. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004.
- Stevenson, Anne (1989). *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*. London: Penguin.
- Storni, Alfonsina (1916). "Fecundidad". *Antología Mayor*. Ed. Jesús Munárriz. Madrid:

- Hiperión, 2007.
- . (1938). "Voy a Dormir". *Antología Mayor*. Ed. Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2007.
- Stubbs, Patricia (1973). *Muriel Spark*. London: Longman Group.
- Szirotny, June Skye (2002). "Maggie Tulliver's Sad Sacrifice: Confusing but not Confused".  
*Studies in the Novel*, vol. 28, nº 2, 178-99.
- Tanner, Tony (1986). *Jane Austen*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Tate, Margaret Watkins (2007). "Resources for Solitude: Proper Self-Sufficiency in Jane  
Austen". *Philosophy and Literature*, vol. 31, nº 2, 323-42.
- Tennyson, Lord Alfred (1842). "The Lady of Shalott". *Tennyson's Poetry*. Ed. Robert W. Hill  
Jr. 2ª Ed. New York: Norton, 1999.
- Tolstói, León (1877). *Anna Karénina*. Trad. Editorial Iberia. Madrid: Espasa, 2010.
- Tolstói, Sofía (ed. 2010). *Diarios (1862-1919)*. Trad. Fernando Otero Macías & José Ignacio  
López Fernández. Barcelona: Alba.
- Toth, Emily (1999). *Unveiling Kate Chopin*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Tsvietáieva, Marina (ed. 2009). *Antología: 100 Poemas*. Trad. José Luis Reina Palazón.  
Madrid: Visor de Poesía.
- Undset, Sigrid (1907). *Frau Marta Oulie*. Trad. Gabriele Haefs. Heilbronn: Salzer, 1998.
- . (1911). *Jenny*. Trad. Tiina Nunnally. Hanover, NH: Steerforth Press, 2002.
- Ussher, Jane M. (1991). *Women's Madness: Mysogyny or Mental Illness*. London: Harvester  
Wheatsheaf.
- Van Riper, Frank (2003). "Diane Arbus: Revealed and Rediscovered". *Washington Post*, 25  
septiembre 2003, <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030925.htm>.
- Vrettos, Athena (1990). "From Neurosis to Narrative: The Private Life of the Nerves in  
*Villette* and *Daniel Deronda*". *Victorian Studies*, vol. 33, nº 4, 551-79.

- Wagner, Barry M. & Joanna H. Zimmerman (2006). "Developmental Influence on Suicidality among Adolescents: Cognitive, Emotional, and Neuroscience Aspects". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Wagner-Martin, Linda W. (1987). *Sylvia Plath*. Trad. Ángela Pérez. Barcelona: Circe, 1989.
- Walker, Lenore E.A. (1984). *The Battered Woman Syndrome*. New York: Springer, 2009.
- Walker, Nancy (1979). "Feminist or Naturalist? The Social Context of Kate Chopin's *The Awakening*". *The Awakening*. Kate Chopin. Ed. Margo Culley. 2ª Ed. New York & London: Norton, 1994.
- Wardrop, Daneen (2002). "Emily Dickinson and the Gothic in Fascicle 16". *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. Cambridge: Cambridge University Press.
- Webb, Caroline (1994). "Life after Death: the Allegorical Progress of Mrs. Dalloway". *Modern Fiction Studies*, vol. 40, nº 2, 279-98.
- Wedding, Danny (2000). "Cognitive Distorsions in the Poetry of Anne Sexton". *Suicide & Life-Threatening Behavior*, vol. 30, nº 2, 140-44.
- Wharton, Edith (1933). *A Backward Glance*. New York: Scribner's.
- . (ed. 1992). "Beatrice Palmato" (Appendix). *The Sexual Education of Edith Wharton*. Gloria C. Erlich. Berkeley, CA & Los Angeles: University of California Press.
- . (1899). "Souls Belated". *Short Stories*. Ed. Candace Ward. New York: Dover Publications, 1994.
- . (1905). *The House of Mirth*. Ed. Martha Banta. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- White, Laura Mooneyham (1995). "Jane Austen and the Marriage Plot: Questions of Persistence". *Jane Austen and Discourses of Femininism*. Ed. Devony Looser. New York: St Martin's Press, 1995.

- Wilkes, Joanne (1996). "Song of the Dying Swan? The Nineteenth Century Response to *Persuasion*". *Studies in the Novel*, vol. 28, n° 1, 38-56.
- Willbern, David (1978). "Rape and Revenge in *Titus Andronicus*". *English Literary Renaissance*, vol. 8, n° 2, 158-82.
- Wilson, Elizabeth (1982). "Yesterday's Heroines: on Rereading Lessing and de Beauvoir". *Notebooks/Memoirs/Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*. Ed. Jenny Taylor. Boston & London: Routledge & Kegan Paul.
- Wilson, Eric (1998). "Dickinson's Chemistry of Death". *American Transcendental Quarterly*, vol. 12, n° 1, 27-43.
- Wiltshire, John (1997). "*Mansfield Park, Emma, Persuasion*". *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Eds. Edward Copeland & Juliet McMaster. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wineapple, Brenda (2008). *White Heat: the Friendship of Emily Dickinson and Thomas Wentworth Higginson*. New York: Alfred A. Knopf.
- Wingate, Laricka R., et al. (2006). "Suicide and Positive Cognitions: Positive Psychology Applied to the Understanding and Treatment of Suicidal Behavior". *Cognition and Suicide: Theory, Research, and Therapy*. Ed. Thomas E. Ellis. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Wirth-Cauchon; Janet (2001). *Women and Borderline Personality Disorder: Symptoms and Stories*. New Burnswick, NJ: Rutgers University Press.
- Wolfe, Jesse (2005). "The Sane Woman in the Attic: Sexuality and Self-autorship in *Mrs. Dalloway*". *Modern Fiction Studies*, vol. 51, n° 1, 34-59.
- Wollstonecraft, Mary (1792). *A Vindication of the Rights of Woman on Political and Moral Subjects*. 3ª Ed. London: J. Johnson, 1796.
- . (1795). "Wollstonecraft's Letters to Gilbert Imlay" (Appendix C). *Letters Written during*



- a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Ed. Ingrid Horrocks. Toronto: Broadview Press, 2013.
- Woolf, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. Ed. Morag Shiach. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- . (ed. 1985). "A Sketch of the Past". *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. 2ª Ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- . (1925). "George Eliot". *The Common Reader*, vol. I. New York: Harcourt, 2002.
- . (1925). "Jane Austen". *The Common Reader*, vol. I. New York: Harcourt, 2002.
- . (1925). *Mrs. Dalloway*. Ed. Stella McNichol. London: Penguin, 1992.
- . (ed. 1977). *The Diary of Virginia Woolf*, vol. I-V. Ed. Anne Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- . (1931). *The Waves*. Ed. Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Wootton, Sarah (2007). "The Byronic in Jane Austen's *Persuasion* and *Pride and Prejudice*". *Modern Language Review*, vol. 102, nº 1, 26-39.
- Yeazell, Ruth Bernard (1992). "The Conspicuous Waste of Lily Bart". *English Literary History*, vol. 59, nº 3, 713-34.
- Yeoh, Paul (2009). "Saint's Everlasting Rest: The Martyrdom of Maggie Tulliver". *Studies in the Novel*, vol. 41, nº 1, 1-21.
- Young, Kay (2003). "Feeling Embodied: Consciousness, Persuasion and Jane Austen". *Narrative*, vol. 11, nº 1, 78-92.
- Zapedowska, Magdalena (2006). "A Lesson in Grammar: Dickinson's 'Grasped by God' and 'Drowning is not so pitiful'". *The Emily Dickinson Journal*, vol. 15, nº 1, 16-34.

## II. FUENTES PICTOGRÁFICAS

### **Imagen 1:**

Rossetti, Dante Gabriel (1849-50). *Ecce Ancina Domini*. London: Tate Gallery,  
[www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11 noviembre 2011.

### **Imagen 2:**

Rossetti, Dante Gabriel (1863). *Lady Lilith*. Wilmington, DE: Delaware Art Museum,  
[www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11 noviembre 2011.

### **Imagen 3:**

Millais, John Everett (1851). *The Bridesmaid*. Cambridge: Fitzwilliam Museum,  
[www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com), 4 noviembre 2011.

### **Imagen 4:**

Rossetti, Dante Gabriel (1874). *Proserpine*. London: Tate Gallery, [www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11  
noviembre 2011.

### **Imagen 5:**

Waterhouse, John William (1888). *The Lady of Shalott*. London: Tate Gallery,  
[www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11 noviembre 2011.

### **Imagen 6:**

Rossetti, Dante Gabriel (1864-70). *Beata Beatrix*. London: Tate Gallery,  
[www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11 noviembre 2011.

**Imagen 7:**

Millais, John Everett (1851-52). *Ophelia*. London: Tate Gallery, [www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org), 11 noviembre 2011.

**Imagen 8:**

Kahlo, Frida (1932). *Henry Ford Hospital*. Ciudad de México: Colección Dolores Olmedo Patiño, [www.fridakahlofans.com](http://www.fridakahlofans.com), 4 junio 2012.

**Imagen 9:**

Kahlo, Frida (1938). *El suicidio de Dorothy Hale*. Phoenix, AZ: Phoenix Art Museum, [www.fridakahlofans.com](http://www.fridakahlofans.com), 4 junio 2012.

**Imagen 10:**

Vermeer, Johannes (1660-61). *Girl Interrupted in the Music*. New York: The Frick Collection, [www.essentialvermeer.com](http://www.essentialvermeer.com), 14 noviembre 2012.

**Imagen 11:**

Arbus, Diane (1968). *Self-Portrait*. New York: The State of Diane Arbus LLC, [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org), 11 diciembre 2012.

**Imagen 12:**

Arbus, Diane (1968). *Superstar at home, NYC*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), 11 diciembre 2012.



